



# L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique : une approche communicationnelle et cognitive.

Rémi Adjiman

## ► To cite this version:

Rémi Adjiman. L'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique : une approche communicationnelle et cognitive.. Sciences de l'information et de la communication. Université de Montpellier 1, 2002. Français. NNT: . tel-01385660

**HAL Id: tel-01385660**

**<https://hal.science/tel-01385660>**

Submitted on 24 Oct 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution| 4.0 International License

**Université de Montpellier I**  
**Faculté d'Administration et de Gestion**

Année 2002

N° attribué à la bibliothèque : I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I

THESE DE DOCTORAT  
Pour obtenir le grade de :  
Docteur de l'Université de Montpellier I

Discipline : Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement par :

**M. Rémi Adjiman**

Le 16 décembre 2002

Titre :

**L'émergence du sens du spectateur, au cours de  
la projection cinématographique:  
une approche communicationnelle et cognitive**

Directeur de thèse :

**M. Claude Le Bœuf**

Jury :

**M. Pierre Beylot**

**M. Jean-Pierre Esquenazi**

**Mme. Martine Joly**



**Droit de reproduction des images du film *Lost Highway*, accordé à Rémi Adjiman par la société *mk2* pour cette thèse.**

**Université de Montpellier I**  
**Faculté d'Administration et de Gestion**

Année 2002

N° attribué à la bibliothèque : I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I\_I

THESE DE DOCTORAT  
Pour obtenir le grade de :  
Docteur de l'Université de Montpellier I

Discipline : Sciences de l'Information et de la Communication

Présentée et soutenue publiquement par :

**M. Rémi Adjiman**

Le 16 décembre 2002

Titre :

**L'émergence du sens du spectateur, au cours de  
la projection cinématographique:  
une approche communicationnelle et cognitive**

Directeur de thèse :

**M. Claude Le Bœuf**

Jury :

**M. Pierre Beylot**

**M. Jean-Pierre Esquenazi**

**Mme. Martine Joly**

Je dédie ce travail à Magali qui a été d'un soutien inconditionnel et sans faille, et ce à tous les instants.

Je pense aussi beaucoup à Camille et Clément qui m'ont apporté leur gaîté sans jamais critiquer mon indisponibilité, et à Violette et Edouard qui n'ont cessé d'exprimer leurs encouragements et leur confiance.

Je souhaite particulièrement remercier Claude Le Bœuf pour m'avoir permis de m'engager dans la voie des sciences humaines et avoir suivi cette recherche, mais également pour son approche humaine des relations, son engagement et sa mobilisation pour l'épanouissement des autres.

A Roland Cottet, qui dès l'origine, m'a poussé à suivre cette voie et par la suite a toujours maintenu son soutien et manifesté sa confiance, sans jamais être tenté de juger, malgré les retards et les incertitudes.

A toute l'équipe du Département SATIS de l'Université de Provence à Aubagne pour sa solidarité et particulièrement à Jacques Sapiega, Françoise Rémy, Isabelle Renucci, Bertrand Letourneur et Bruno Susanna qui m'ont aidé, soutenu et suppléé dans de nombreuses de mes missions.

Tous mes remerciements les plus chaleureux et amicaux à Cathy Hallé pour sa lecture attentive et efficace de cette thèse : une véritable performance de sa part.

A tous les étudiants, et en particulier ceux de l'option « Son à l'image », souvent attentifs et curieux envers cette recherche.

Merci à tous ceux qui ont compris cette démarche et ont manifesté leurs encouragements.

Pour finir, un grand merci à la société *mk2*, pour m'avoir autorisé à reproduire plusieurs images du film *Lost Highway*, de David Lynch. <http://www.mk2.com>



# Table des matières

<b>TABLE DES MATIERES.....</b>	<b>5</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS .....</b>	<b>13</b>
<b>INTRODUCTION .....</b>	<b>17</b>
<b>CHAPITRE I LE SPECTATEUR : L'AUTEUR DES SIGNIFICATIONS .....</b>	<b>19</b>
I.1 Le film : une construction du spectateur.....	19
I.2 Du sens imposé à la libre interprétation.....	21
I.3 L'immanence en question .....	23
I.4 L'émergence progressive du sens : pourquoi ? .....	25
<b>CHAPITRE II CONTEXTE, PARTICULARITES ET OBJECTIFS .....</b>	<b>29</b>
II.1 Le sens au cinéma : dépasser le film lui-même.....	29
II.2 L'interprétation du spectateur est une action située.....	31
II.3 Comprendre l'émergence par le mouvement .....	33
II.4 Vers un modèle systémique .....	34
II.5 Le choix de <i>Lost Highway</i> .....	37
II.5.1 Une expérience unique.....	38



II.5.2 Un film controversé .....	40
II.5.3 Un film très étudié.....	40
II.5.4 La place du son dans <i>Lost Highway</i> .....	41
<b>II.6 Organisation du document.....</b>	<b>42</b>
 <b>PREMIERE PARTIE : APPROCHE COMPREHENSIVE, SENS ET RECEPTION FILMIQUE .....</b>	 <b>45</b>
 <b>CHAPITRE I REFERENTS THEORIQUES .....</b>	 <b>47</b>
<b>I.1 Une posture intellectuelle de départ : l'approche compréhensive..</b>	<b>49</b>
<b>I.2 Le constructivisme : fondement de notre démarche sur le sens ....</b>	<b>51</b>
I.2.1 La <i>Gestalttheorie</i> : la forme et le sens .....	52
I.2.1.1 La <i>Gestalt</i> est systémique .....	52
I.2.1.2 Les limites de la <i>Gestalt</i> .....	56
I.2.2 La construction sociale de la réalité.....	57
I.2.3 L'invention de la réalité .....	61
<b>I.3 L'élargissement du cadre observé : de la structure à l'action située</b> .....	<b>66</b>
I.3.1 Au départ la structure.....	67
I.3.2 Du code au contexte .....	69
I.3.3 Système de pertinence et action : vers une logique de l'émergence	
.....	72
I.3.3.1 Vision du monde .....	73
I.3.3.2 Les intentionnalités .....	74
I.3.3.3 La relation entre l'acteur et l'objet .....	76
I.3.3.4 De l'ethnométhodologie à l'action située .....	80
<b>I.4 Sémiotique et induction .....</b>	<b>88</b>
I.4.1 La sémiotique, une théorie pragmatique de l'interprétation .....	90
I.4.1.1 La semiosis : interprétant et habitude .....	90
I.4.1.2 Incarner et contextualiser l'interprétant.....	94
I.4.2 Interprétant et induction .....	96
I.4.2.1 La trichotomie de l'interprétant .....	98
I.4.2.2 Pour une approche complexe de l'argument.....	101
<b>I.5 La sémio-pragmatique.....</b>	<b>105</b>
I.5.1 Aux sources de la sémio-pragmatique .....	106
I.5.2 Introduction aux modes, processus et opérations .....	112

## Table des matières

I.5.2.1 La diégétisation .....	113
I.5.2.2 Narrativisation et narration .....	116
I.5.2.3 La mise en phase .....	119
I.5.2.4 Les processus de fictivisation .....	120
<b>Avant d'expliciter notre projet .....</b>	<b>124</b>
<b>CHAPITRE II PROJET ET METHODE .....</b>	<b>125</b>
<b>II.1 Comment spécifier notre recherche ? .....</b>	<b>126</b>
II.1.1 Introduire le contexte .....	126
II.1.1.1 Différentes recherches, différentes approches du contexte .....	126
II.1.1.2 Le contexte et la dynamique de l'interprétation du spectateur .....	128
II.1.2 Comment approcher l'interprétation ? .....	129
II.1.2.1 L'interprétation peut-elle se mesurer ? .....	129
II.1.2.2 Le comment, et non la finalité .....	133
<b>En synthèse .....</b>	<b>135</b>
<b>II.2 Dans le cours d'action de la projection .....</b>	<b>136</b>
II.2.1 Pourquoi le cours d'action ? .....	136
II.2.2 Comment capter l'instant présent de la projection ? .....	139
II.2.2.1 L'observation participante .....	140
II.2.2.2 Le choix de l'expérience subjective et introspective .....	143
II.2.2.3 L'accès à l'expérience subjective par la médiation des textes .....	152
<b>II.3 L'induction de sens et le mouvement de l'interprétation .....</b>	<b>154</b>
II.3.1 Introduction à l'analyse qualitative par théorisation .....	155
II.3.2 Vers un travail de théorisation .....	159
II.3.2.1 Une méthode pour produire des résultats .....	159
II.3.2.2 A la recherche de modèles structurants .....	165
<b>II.4 Avant de « rentrer dans l'action » : préciser notre système .....</b>	<b>172</b>
II.4.1 Une situation inventée : descriptions des situations .....	173
II.4.1.1 Première séquence .....	173
II.4.1.2 Deuxième séquence .....	175
II.4.1.3 Séquences suivantes .....	176
II.4.2 Quelques enseignements pour préciser le cadre .....	180
<b>II.5 Derrière cette recherche : un individu .....</b>	<b>182</b>
II.5.1 Les sciences humaines : une rencontre tardive .....	183
II.5.2 La rencontre d'une nouvelle « éthique de la compréhension » ....	184
II.5.3 Des acquis et des doutes .....	185
<b>Au sujet de la deuxième partie .....</b>	<b>187</b>

<b>DEUXIEME PARTIE : DE L'EXPERIENCE FILMIQUE A L'EMERGENCE DES SIGNIFICATIONS .....</b>	<b>189</b>
<b>CHAPITRE I L'EXPERIENCE DE LA CONSTRUCTION DE SENS .....</b>	<b>195</b>
<b>I.1 Les éléments de la construction de sens .....</b>	<b>195</b>
I.1.1 Les éléments exogènes.....	197
I.1.1.1 Les paramètres socio-culturels .....	197
I.1.1.2 Les données filmiques et le dispositif cinématographique .....	198
I.1.2 Les éléments construits en présence de l'individu .....	199
I.1.3 Les éléments endogènes.....	202
I.1.3.1 Les intentionnalités.....	202
I.1.3.2 Le déjà-là du spectateur : les connaissances collatérales face au signe....	204
<b>I.2 Au moment de rentrer dans l'action .....</b>	<b>207</b>
I.2.1 Sens, sensations et questions .....	207
I.2.2 Le contexte de la projection : une dimension de l'expérience.....	208
<b>I.3 Le film commence .....</b>	<b>211</b>
I.3.1 D'abord, une succession d'instants filmiques .....	211
I.3.1.1 Où suis-je ? .....	211
I.3.1.2 « Dick Laurent is dead » .....	218
I.3.1.3 De l'instant présent à l'instant suivant.....	220
I.3.1.4 L'induction du mode de lecture .....	223
I.3.2 Le cadre de la logique interprétative .....	225
I.3.2.1 Le pacte de la déstabilisation interdite .....	225
I.3.2.2 Dans la logique des lignes d'action.....	231
I.3.3 Induire l'incertain : un système .....	235
I.3.3.1 Un nouveau pas franchi .....	243
I.3.3.2 Incertitude malgré un cadre d'interprétation restreint.....	253
<b>I.4 Le dérèglement de l'implication du spectateur .....</b>	<b>257</b>
I.4.1 Le son comme déclencheur .....	258
I.4.2 Une oscillation très critique .....	261
I.4.3 Un premier niveau de compréhension de l'avancée des significations .....	263
I.4.3.1 Un point au sujet de Lost Highway.....	263
I.4.3.2 Un double mouvement d'interprétation fictionnel .....	265
I.4.3.3 Un intense questionnement révélateur .....	270
I.4.3.4 Comment affiner davantage une logique de l'émergence du sens ? .....	274
<b>CHAPITRE II SUR LE MOUVEMENT DE L'INTERPRETATION.....</b>	<b>279</b>

<b>II.1 Au sujet du cadrage de l'observation : une première réflexion ...</b>	<b>282</b>
II.1.1 Pendant la diffusion des données .....	282
II.1.2 Après la diffusion des données .....	284
II.1.3 La conjoncture de construction filmique de sens .....	285
<b>II.2 De l'habitude interprétative.....</b>	<b>288</b>
II.2.1 Habitude et complexité des situations .....	289
II.2.1.1 Reconnaître une forme humaine .....	289
II.2.1.2 Se sentir engagé dans une fiction.....	290
II.2.1.3 Identifier un film noir .....	293
<b>II.3 L'émergence : entre le sujet et l'objet .....</b>	<b>295</b>
II.3.1 De la rencontre entre le film et le spectateur.....	295
II.3.1.1 Le film projeté engage l'interprète .....	295
II.3.1.2 Le film projeté engage le spectateur à mobiliser des interprétants .....	297
II.3.1.3 Le double mouvement de la construction de sens .....	302
II.3.2 De l'instant présent à la construction d'une continuité .....	307
II.3.2.1 Une relation centrée sur l'instant présent.....	308
II.3.2.2 Une question de relations.....	316
<b>II.4 Au sein du système de construction de sens : l'unité .....</b>	<b>320</b>
II.4.1 L'unité de sens .....	321
II.4.1.1 L'unité de sens : premières descriptions .....	324
II.4.1.2 La dynamique de l'unité .....	326
II.4.2 Le film propose la construction d'une continuité d'unités .....	328
II.4.2.1 Le regroupement des unités filmiques sémio-cognitives .....	329
<b>II.5 Unités filmiques sémio-cognitives et avancée dans le film.....</b>	<b>333</b>
II.5.1 Deux processus interprétatifs différents et complémentaires .....	334
II.5.1.1 Une construction basée sur la contiguïté .....	334
II.5.1.2 La construction de sens discontinue .....	340
II.5.1.3 Vers l'introduction d'un contexte d'interprétation spécifique .....	341
II.5.2 De la narrativisation vers la narration .....	344
II.5.2.1 L'unité circonscrite (ou l'ensemble circonscrit d'unités) .....	345
II.5.2.2 Trois situations filmiques.....	348
II.5.2.3 Peut-on distinguer narrativisation et narration ? .....	355
II.5.3 Les unités filmiques sémio-cognitives et l'acte de lecture .....	359
II.5.3.1 Retour sur les unités filmiques sémio-cognitives et leurs articulations.....	359
II.5.3.2 Quelles relations existent entre le découpage filmique et les unités filmiques sémio-cognitives ?.....	367
<b>II.6 Une introduction aux liens sémio-cognitifs.....</b>	<b>372</b>
II.6.1 Des unités aux liens .....	372

II.6.2 Le lien manifeste la présence d'une unité filmique sémio-cognitive .....	374
II.6.3 En filigrane, la place de l'interprétant.....	374
II.6.4 Le lien qualifie l'interprétation.....	375
<b>II.7 Avant de conclure : la question du contexte .....</b>	<b>377</b>
II.7.1 Le contexte : un acteur discret.....	377
II.7.2 Le contexte peut évoluer comme les significations .....	379
II.7.3 Le contexte est multiple .....	382
II.7.3.1 Le dispositif.....	382
II.7.3.2 La dimension sociale du choix du film .....	382
II.7.3.3 Le contexte comme consigne de lecture .....	384
II.7.3.4 Le contexte narratif.....	386
II.7.3.5 Contextes et intentionnalités .....	387
II.7.4 Contexte effectif et contexte potentiel .....	388
II.7.5 Quelles limites accorder au contexte ? .....	390
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>393</b>
<b>CHAPITRE I DEPASSER L'IMMANENCE, MAIS COMMENT ?.....</b>	<b>399</b>
<b>II.1 Introduire le spectateur est-il suffisant ?.....</b>	<b>400</b>
II.1.1 Dans le champ des <i>Cultural Studies</i> .....	401
II.1.2 L'approche cognitive de David Borwell.....	401
<b>II.2 Des systèmes d'interaction complexes .....</b>	<b>404</b>
II.2.1 La sémio-pragmatique.....	404
II.2.2 L'approche cognitive d'Edward Branigan.....	408
<b>CHAPITRE II SITUATION DE RECEPTION FILMIQUE ET COURS D'ACTION :</b>	
<b>UNE CLARIFICATION .....</b>	<b>411</b>
II.1 L'émergence : un processus toujours pris dans « UN » cours d'action .....	411
II.1.1 Différents moments d'interprétation : différentes situations de communication .....	412
II.1.2 Différents moments d'interprétations dans le cours d'action de la projection : différentes approches épistémologiques.....	415
II.2 Introduction aux « systèmes d'environnement » .....	418
<b>CHAPITRE III SUR L'EMERGENCE DU SENS, DANS LE COURS D'ACTION</b>	
<b>DE LA PROJECTION .....</b>	<b>421</b>

<b>III.1 Les cycles de la construction de sens.....</b>	<b>423</b>
<b>III.2 Les unités filmiques sémio-cognitives : un élément fondateur de la progression des significations .....</b>	<b>426</b>
III.2.1 De l'unité circonscrite... ..	427
III.2.2 ...à l'unité contextualisée .....	428
III.2.3 De la narrativisation à la narration .....	428
<b>CHAPITRE IV PROPOSITIONS PROSPECTIVES .....</b>	<b>431</b>
<b>POUR CONCLURE DEFINITIVEMENT .....</b>	<b>435</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>437</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE GENERALE .....</b>	<b>437</b>
Ouvrages.....	437
Articles .....	442
Thèses .....	447
Encyclopédie .....	447
Autres sources (communications, entretiens...) .....	447
<b>BIBLIOGRAPHIE SUR <i>LOST HIGHWAY</i>.....</b>	<b>449</b>
Ouvrage.....	449
Articles de presse.....	449
Autres sources .....	449
<b>FILMOGRAPHIE .....</b>	<b>451</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>453</b>



## Table des illustrations

Le processus de la communication filmique : le modèle idéal	110
Le processus de la communication filmique : le modèle probable	111
Générique : Lost Highway	212
Un homme pensif ? Fébrile ?	217
L'interphone : « Dick Laurent is dead »	219
Que va révéler cette cassette ? Quel rôle joue Renée	232
Renée a rejoint Fred dans le lit	236
Les corps se rapprochent, mais l'ambiance sourde persiste	236
Une grimace (crispation subite ou rictus de l'extase ?)	238
La main sur le dos de Fred (Caressante ou inquiétante ?)	239
Fred doute-t-il ? (De quoi ? Pourquoi ?)	239
Un homme s'avance vers Fred...	244
S'arrête en face de lui	245
« On s'est déjà rencontré n'est-ce pas ? »	246
« Je ne crois pas »	247
« Chez vous, vous ne vous rappelez pas ? »	247
« Non, je ne me rappelle pas. Etes-vous sûr ? »	247
« J'y suis en ce moment même »	248
« Comment cela ? Où êtes-vous en ce moment ? »	249
« Chez vous. »	249
« Appelez-moi »	251
« Comment avez-vous fait ? »	252
« Comment êtes-vous entré chez moi ? »	252



## Table des illustrations

<b>Le rire de l'homme mystère</b>	<b>253</b>
<b>L'homme mystère fait volte face et s'en va</b>	<b>253</b>

« Je n'aime lire que ce que je ne comprends pas. Ne comprenant pas, je peux imaginer des multiples interprétations »

Salvator Dali



# Introduction



## Chapitre I

# Le spectateur : l'auteur des significations

### I.1 Le film : une construction du spectateur

Ce travail concerne la démarche de l'interprétation du spectateur de cinéma et sa compréhension d'un film dans la salle de projection. Cette compréhension, qui peut sembler si automatique et si centrée sur l'histoire racontée, ne peut être appréhendée en observant seulement le film. Le film de fiction peut décrire un cas plausible ou invraisemblable, s'appuyer sur des faits vécus ou relater une histoire inventée, mettre en scène des personnages légendaires ou ordinaires. Le spectateur découvre au cours de la projection une véritable situation, une conjoncture. Il cherche et entrevoit la logique. Il réorganise la chronologie des événements. Il comprend le sens des relations entre les individus. Il identifie et repère les lieux.

Pourtant le film ne peut montrer tout ce qu'il parvient à signifier. Il ne peut dire tout ce qu'il parvient à exprimer. Il contient une part importante de sens suggéré. Or, cette suggestion, même en partie écrite, pensée et calculée par l'auteur au cours de la conception et la réalisation, « laisse de la place » au spectateur. Le spectateur prend des libertés. Il peut percevoir ou non l'intention de l'auteur et construire une forme personnelle d'interprétation, inférer, entre deux séquences, une relation de causalité non explicitée. Il peut même s'expliquer ce qui ne l'a pas encore été et ne le sera peut-être pas.

Les analyses de « spectateurs ordinaires » que nous faisons généralement, en sortant de la salle ou même longtemps après, ne considèrent que le film lui-même et ne sont souvent centrées que sur les données filmiques. Pourtant, on ne peut, pour comprendre comment comprend le spectateur de cinéma<sup>1</sup>, se limiter au film lui-même. Les situations narratives présentes dans

---

<sup>1</sup> Nous devons noter que la démarche de recherche qui consiste à comprendre ce que comprend le spectateur est bien différente de celle du spectateur lui-même qui, en sortie de salle, s'exprime sur le film qu'il vient de voir.

La première est centrée sur le spectateur, la deuxième est centrée sur le film.

les films nécessitent pour être comprises, interprétées et pour se construire dans l'esprit du spectateur, une perception sensible et personnelle de ce dernier, une expérience. Raconter un film sur le thème des relations entre des individus et essayer de faire comprendre, avec précisions et dans la complexité, l'intentionnalité et les états d'âmes des personnages, les raisons de leurs peurs et la nature de leurs envies est une tâche difficile. Tout ne pourra être montré, le spectateur devra à partir des éléments qu'on lui propose et qu'il peut sélectionner<sup>2</sup> ou qu'il choisit de sélectionner<sup>3</sup>, se forger sa propre compréhension.

Comprendre un film dépasse l'objet cinématographique. Cela met en jeu avant tout, le spectateur. Il est l'auteur et le responsable de sa propre interprétation. Nous ne prétendons pas, par conviction ou par provocation, que finalement le film est un élément mineur et qu'il ne propose aucune réalité. Le film est central. Il est l'objectif même du spectateur, sa raison d'être dans la salle de projection. Chaque spectateur peut avoir sa propre vision du film selon sa personnalité et la situation dans laquelle il se trouve.<sup>4</sup>

Même au niveau le plus fondamental, le spectateur sait voir et entendre les déplacements des véhicules et les éloignements des personnages ; il peut ressentir le changement brutal d'intensité, lorsque la lumière dans une pièce sombre est allumée ; il est capable de percevoir le calme ou l'immensité de grands espaces. Pourtant, si l'illusion cinématographique semble élémentaire et naturelle, elle n'est que proposée. Elle semble aller de soi, mais il faut la « prendre ». Le spectateur doit participer à croire à ce qui existe devant lui, à ce qu'il entend autour de lui. Il doit opérer la transformation des déplacements des points lumineux, des lignes et des couleurs en objets qui se meuvent ; il doit les rendre figuratifs.

Au-delà de l'illusion cinématographique existe l'acte de fabriquer un univers autour du film. Le terme de diégèse, c'est-à-dire « l'histoire comprise comme un pseudo-monde, comme un univers fictif dont les éléments s'accordent pour former une globalité »<sup>5</sup>, exprime bien cette idée de

---

<sup>2</sup> Voir possibilités physiologiques des hommes face à cette profusion d'images et de sons.

<sup>3</sup> Le spectateur est comme le chercheur en quête d'informations décrit par Alfred Schutz.

SCHUTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, 1987

<sup>4</sup> Martine Joly, en s'appuyant sur les réflexions d'Umberto Eco donne, dans l'introduction de *L'image et son interprétation*, une vue d'ensemble des manières d'aborder la question de l'interprétation des œuvres. Elle précise trois objets différents d'analyse : « [...] l'intention de l'auteur, ou ce qu'il a "voulu dire", l'intention de l'œuvre ou ce qu'elle nous "dit", et l'intention du lecteur ou ce qu'il privilégie dans le texte. »

JOLY, Martine, *L'image et son interprétation*, 2002, p 2

<sup>5</sup> AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, 1994,

participation du spectateur. La diègèse est un monde perçu, presque vécu. Elle dépasse l'histoire proposée par le film. Elle est prise dans la dynamique de la lecture du récit, c'est-à-dire telle qu'elle s'élabore dans l'esprit du spectateur.

Le spectateur d'un film de fiction ne mesure pas souvent la liberté d'interprétation dont il dispose. Au cours de la projection d'un film, son interprétation lui semble plus souvent imposée par le texte lui-même que construite en coopération. Pourtant, si le spectateur de cinéma est indéniablement guidé dans sa compréhension et conduit dans ses affects, s'il peut subir l'idée de l'œuvre – en particulier si cette dernière en a rendu le sens univoque et évident – il peut également construire sans qu'elle ait été véritablement écrite intentionnellement (ou soit présente dans le texte filmique), une forme personnelle d'interprétation. Il peut, au moins en partie, s'appropriier le sens du film.

Les questions les plus fondamentales de ce travail se situent ici : Quelles peuvent-être les places accordées par le spectateur aux données filmiques dans l'interprétation ? Comment le spectateur peut-il conduire la construction du film ? A quoi fait-il appel ? Par quelle dynamique le sens est-il induit ?

## I.2 Du sens imposé à la libre interprétation

Sol Worth<sup>6</sup>, en précurseur, explicite déjà en 1969 dans « *The development of a semiotic of film* » par une série de schémas, comment à partir du film – ensemble d'éléments visuels et sonores – le spectateur ne prélève que certains éléments qu'il transformera en significations pour opérer sa propre mise en histoire. Cette sélection des données filmiques objectives (« *external and objective* » comme le note Sol Worth), qu'elle soit purement aperceptive et physiologique, c'est-à-dire déterminée par le niveau sensoriel, ou qu'elle relève du sens, c'est-à-dire déterminée par le niveau cognitif<sup>7</sup>, est un processus complexe.

---

pp. 80-82

<sup>6</sup> WORTH, Sol, *The development of a Semiotic of Film*, *Semiotica*, 1-3, 1969, p. 48

<sup>7</sup> Nous ne pensons d'ailleurs pas qu'il soit possible (ni souhaitable pour une approche en compréhension) de séparer ces deux niveaux. L'un interagit nécessairement avec l'autre et réciproquement. Notre propos tout au long de cette recherche tente d'éclairer la question de cette impossible dichotomie.



Certaines situations semblent imposer un « à comprendre », un sens qui paraît prédéterminé alors que d'autres laissent au spectateur la possibilité de s'immiscer dans le texte filmique, de construire sa propre invention de la réalité. Nous parlerons de variations de l'induction du sens.

Mais qu'est-ce-que l'induction de sens ? Hugues Hotier constate que le champ sémantique du mot induction s'organise autour de deux axes. « C'est d'abord, et presque par réflexe, l'influence que le mot induction évoque et l'étymologie n'y est pas pour rien (latin *inducere* : conduire dans). C'est ensuite moins immédiat, moins direct et découlant d'une réflexion plus approfondie, tout ce qui concourt à la communication sans être pour autant lié au schéma canonique émetteur-message-récepteur. »<sup>8</sup>

Notre approche s'inscrit totalement dans le cadre de cette deuxième définition. L'induction de sens est le processus complexe qui guide la mise en sens. En introduisant la notion de complexité nous voulons signifier que ce « guidage » n'est pas à considérer comme l'effet exclusif de signes extérieurs à l'individu, mais aussi comme l'ajustement progressif du spectateur lui-même. Nous concevons l'induction et ces variations comme découlant d'une situation dans laquelle le spectateur prend part à un acte de communication. Par variations d'induction de sens, nous désignons la manière brutale, lente, immédiate par laquelle une signification nous parvient à l'esprit.

Il sera paradoxalement difficile, alors que la notion d'induction est centrale dans notre recherche d'aller très au-delà dans une explication théorique du mot induction. Nous avançons donc dans ce document, d'une part en proposant une explication centrale de ce terme à travers une des théories fondatrices de cette thèse : celle de Charles Sanders Pierce<sup>9</sup> ; et d'autre part en précisant – dans le contexte qui nous intéresse – et au fur et à mesure de l'avancement de nos réflexions, les contours de cette induction, c'est-à-dire la manière plus ou moins complexe, imposée, immédiate, incertaine dont le sens semble apparaître.

Dans notre recherche d'ailleurs, l'objectif n'est pas tant d'étudier les variations possibles de l'induction pour en catégoriser les formes que de les utiliser comme la manifestation, l'indice de situations différentes susceptibles d'éclairer le mouvement au cours duquel le sens émerge.

---

<sup>8</sup> HOTIER, Hugues, *Propos liminaire pour introduire sans trop induire, Induction et Communication, Revue Communication & Organisation*, n°12, 1998, p. 1

<sup>9</sup> A laquelle nous a initié Robert Marty, dans le cadre des enseignements du DEA sciences de l'information et de la communication et technologies nouvelles.

Nous abordons le thème de l'induction de sens avec comme objectif de mieux comprendre les processus interprétatifs<sup>10</sup> du spectateur de cinéma. Ce travail s'intéresse au ressenti, il est à l'origine de nature phénoménologique.

Il ne cherche pas à se centrer sur les notions d'influence. Nous ne considérons pas l'induction au sens de l'hypnose ou plus spécifiquement de la recherche de l'adhésion, de la manipulation idéologique et de la propagande comme c'est le cas dans différents travaux sur les films soviétiques des années 20, sur les films de Lénine Riefenstahl dans les années 30 de l'Allemagne nazie, sur la période de la guerre froide ou plus récemment encore sur les procédés narratifs utilisés par Hollywood<sup>11</sup>.

Notre approche de la construction de sens ne cherche pas à vérifier comment l'intention de l'auteur peut parvenir jusqu'au spectateur. Elle ne souhaite pas répondre à une problématique sur la transmission de l'information, dans une logique émetteur-récepteur. Elle découle d'une réflexion sur ce qui concourt à la communication dans une situation de projection.

### I.3 L'immanence en question

Pour appréhender la compréhension du spectateur nous ne considérons pas le film, *a priori*, comme un élément isolé, observable indépendamment de toute situation. Le sens d'un film ne peut être immanent des seules données filmiques. Ce point de vue n'est pas nouveau, les positions immanentistes, qui ont prévalu jusqu'à il y a une vingtaine d'années, sont remises en cause par de nombreux auteurs. Nous pensons en premier lieu à Roger Odin dont l'approche sémio-pragmatique vise justement à articuler les approches sémiologique (immanentiste) et pragmatique<sup>12</sup>. Notre démarche se situe dans le champ des sciences humaines. Nous n'ambitionnons pas de nous limiter à faire une analyse textuelle d'un film. Notre souhait est d'élargir le cadre d'observation et de porter notre réflexion sur la rencontre entre un film et un spectateur dans une situation. Le spectateur prélève aussi à l'« extérieur du film », des éléments significatifs pour lui. Le film n'a certainement pas, tout seul, toutes les propriétés qu'on lui a souvent accordées.

---

<sup>10</sup> Nous empruntons cette expression à N. Everaert-Desmedt.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990

<sup>11</sup> CORNELIER, Bruno, Sur l'hégémonie hollywoodienne, juin 2000

<sup>12</sup> Le texte fondateur en est certainement : Pour une sémio-pragmatique du cinéma. ODIN, Roger, Pour une sémio-pragmatique du cinéma, Iris, vol.1, n°1, 1983

Ces dernières années, ma<sup>13</sup> vie quotidienne de spectateur m'a souvent amené à pointer du doigt le rôle du contexte, par exemple lors des projections avec mes enfants en bas âge. Au cours de ces séances, je me suis surpris à plusieurs reprises à essayer de comprendre à leur manière, et à tenter d'endosser leur « système cognitif ». Ma compréhension du film est alors très différente de celle, peut-être plus intérieure et personnelle, rencontrée lors d'une projection solitaire. A différents moments, j'ai pris conscience de ne pas percevoir le film pour moi-même mais de le construire en me plaçant du point de vue des enfants. Bien sûr, je ne pense pas être parvenu à mettre en œuvre leurs interprétants et à comprendre précisément ce qu'ils ont perçu, mes tentatives sont certainement vaines. Mais le regard porté sur le film est alors particulier. En tentant d'apprécier ce qu'ils pouvaient comprendre, j'ai essayé par une observation participante, d'anticiper leurs peurs pour les rassurer, de percevoir leurs incompréhensions pour essayer d'expliquer, de déceler des signes de lassitude. Durant ces moments, ma perception n'est alors plus centrée sur une critique « adulte » du discours du film ou une analyse des procédés de réalisation. Mon interprétation est finalement modifiée par cette interaction familiale. La situation a participé à modifier ma perception du film.

En fait, nous pensons comme Paul Watzlawick qu'« un phénomène demeure incompréhensible, tant que le champ d'observation n'est pas suffisamment large pour qu'y soit inclus le contexte dans lequel ledit phénomène se produit. Ne pas pouvoir saisir la complexité des relations entre un fait et un cadre dans lequel il s'insère, entre un organisme et son milieu, fait que l'observateur de quelque chose de « mystérieux » se trouve conduit à attribuer à l'objet de son étude des propriétés que peut-être il ne possède pas... »<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Au cours de la rédaction de ce document, nous nous permettons lorsque nous décrivons, dans leur continuité, des situations vécues en salle ou des comptes rendus d'origine phénoménologique, d'utiliser le pronom personnel « je » ou le déterminant possessif « mon ».

<sup>14</sup> WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, p. 15

## I.4 L'émergence progressive du sens : pourquoi ?

Les raisons du choix de ce thème sont multiples<sup>15</sup>, mais restent toutes étroitement liées au désir de mieux pénétrer l'esprit humain, la construction du sens et des sensations et plus spécifiquement les relations qui se nouent dans la salle de projection entre le film et ses spectateurs dans des contextes de réception.

Notre projet est motivé par le désir de mieux comprendre et de finalement promouvoir les réflexions sur les formes d'interaction entre d'une part le film, en tant que réalité de 1<sup>er</sup> ordre<sup>16</sup> c'est-à-dire comme structure objective, et d'autre part la construction de réalité de 2<sup>e</sup> ordre chez le spectateur, c'est-à-dire son interprétation du film. L'idée sous-jacente – une simple hypothèse que nous ne chercherons pas à valider – est qu'il existe sûrement une étroite relation entre la perception d'intérêt d'un film par un spectateur, sa capacité à s'en souvenir et peut être à y être attaché (ou d'ailleurs à le rejeter) et, le niveau d'interaction que le film a suscité. Il existe certainement des relations entre l'implication d'un spectateur et les différentes formes d'induction de sens qu'il parvient à mobiliser, ces dernières exprimant la manière plus ou moins complexe avec laquelle le sens lui vient à l'esprit. Les situations suggestives peuvent certainement en partie, autoriser un cheminement de pensée propre à chacun. Nous pensons que l'effet de suggestion participe, dans certains cas, à la personnalisation des sensations et peut permettre de contribuer à une appropriation du film par le spectateur.

N'existe-t-il pas des situations dans lesquelles la perception de satisfaction du spectateur provient de la sensation qu'un espace de liberté d'interprétation est généreusement offert, simplement proposé ou qu'il est possible de se l'octroyer ?

Nous souhaitons préciser que notre démarche concerne le spectateur, et ne vise pas, ni ne prétend établir des règles de réalisation audiovisuelle ou proposer des préconisations. Il nous semble d'ailleurs que de nombreux réalisateurs savent déjà, consciemment ou inconsciemment, grâce à leurs propres réflexions et leur expérience de nombreux cycles de production –

---

<sup>15</sup> Nous le devons initialement à Jacques Jouhaneau, professeur titulaire de la chaire d'acoustique du CNAM, et porteur de l'intuition que la maîtrise de la suggestion est l'apanage des grands réalisateurs.

<sup>16</sup> Nous renvoyons ici aux concepts de réalité de 1<sup>er</sup> et de 2<sup>e</sup> ordre développés par Paul Watzlawick dans « La réalité de la réalité ».

WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité*, 1978

incluant les phases de conception, de réalisation et d'observation des réactions du public en salle et des critiques de la presse – comment peuvent opérer les différentes inductions du sens. Certains moments du film doivent être compris, sans faille possible ; d'autres doivent ménager une incertitude ; d'autres sont guidés mais laissés à l'appréciation du spectateur.

Une des différences importantes entre une série de fictions, par exemple télévisuelles, produite à la chaîne et un film d'auteur peut provenir de l'utilisation sensible et efficace des processus d'induction suggestive. La capacité à aménager des espaces de liberté d'interprétation nécessite des « ajustements » importants au cours de toutes les phases de la réalisation. Elle est conditionnée par une écriture filmique aboutie appuyée d'une maîtrise coordonnée de la réalisation technique. C'est en particulier la notion de temps accordée à la conception et à la réalisation qui est en jeu ici. Certains contextes de production, peut-être plus favorables, permettent à l'auteur de « garder la main »<sup>17</sup>.

Nous entendons donc, suggestion, au sens de déclenchement des processus de production de sens et de sensations chez le spectateur, co-construction de la signification, accroissement de sa participation mentale et cognitive et finalement influence de ses perceptions, de sa compréhension du récit (temporelle, spatiale, narrative...) et de son invention de la réalité du film.

Nous supposons (mais les suppositions ne sont-elles pas essentielles pour mobiliser les motivations même dans la recherche ?) que lorsqu'un film est conçu pour laisser au spectateur certaines possibilités d'inventer sa réalité pendant la projection et également après, les sens de ce dernier sont en éveil pour nourrir sa perception et permettre d'activer au mieux ses capacités de construction du sens et de compréhension. Dans ces phases où l'intériorisation est intense, on peut penser que les processus de mémorisation sont particulièrement activés. Les hypothèses que le spectateur développe sont autant de traces mnésiques. Une construction mentale de la réalité du film participe peut-être à créer un fil conducteur de la mémoire.

---

<sup>17</sup> Sur cette notion de « garder la main »  
ADJIMAN, Rémi, AUGIER, Christian, BORGHI, Michèle, D'AIGUILLON, Benoît, GASTE, Denis, MILLET, Thierry et QUINTON, Philippe, L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son, *Pragmatique des communications instrumentées*, 2002

Notre engagement pour ce projet et son orientation trouvent également d'autres raisons. Au cours de nos recherches, nous avons constaté l'évolution épistémologique des sciences humaines et son accélération récente. Depuis Dilthey et les premières remises en cause du positivisme au XIX<sup>e</sup> siècle, l'approche en compréhension a trouvé de nombreux terrains d'application. A partir de la fin des années 60, le mouvement semble s'être amplifié et a conquis – partiellement – des disciplines comme la sociologie ou la psychologie. Les sciences de l'information et de la communication ont su également adopter d'autres logiques que celles des relations causales et du déterminisme. Plus récemment, certains courants des sciences cognitives réfutent également l'idée qu'une réalité unique existe dans chaque chose et qu'il est nécessaire d'isoler les processus pour les comprendre. Les approches phénoménologiques longtemps décriées, ré-émergent en force depuis peu. Il nous semble donc que nous nous trouvons, par chance, à un moment où il devient possible d'aborder l'objet cinématographique vu du spectateur, avec de nouvelles possibilités, une vision plus globale et surtout avec le droit d'appréhender ces questions dans la complexité.

Cette perspective est assurément motivante. Nous souhaitons en profiter.



## Chapitre II Contexte, particularités et objectifs

### II.1 Le sens au cinéma : dépasser le film lui-même

La recherche sur le sens a profondément évolué ces vingt dernières années et a suivi des chemins différents. Les travaux de recherche sur l'objet cinématographique sont nombreux et ont des objectifs distincts.

Depuis leur début, les recherches cinématographiques étaient centrées sur l'objet filmique lui-même. Après la guerre, le film est peu à peu reconnu et institutionnalisé en tant qu'œuvre d'art. Cela participe à placer le film sur un piédestal et à l'isoler de tout contexte de production ou d'interprétation.

Durant les années 1960 à 1980, les recherches s'adossent sur les principes et méthodes de la linguistique. Le sens n'est toujours cherché qu'au sein de la structure filmique. La sémiologie tente alors de s'instituer en discipline scientifique.

Peu à peu les théoriciens de la signification au cinéma se mettent à considérer qu'il est nécessaire de chercher aussi en dehors et autour du film pour mieux comprendre le film. C'est « Le » spectateur – avant les événements qui l'entourent – qui logiquement a été inséré dans le cadre de l'analyse. Pour autant, le spectateur ne dispose alors que d'un rôle limité dans la mesure où, en faisant appel aux théories psychanalytiques lacaniennes et freudiennes pour appuyer le propos sémiologique, les théoriciens<sup>18</sup> donnent à l'inconscient un rôle essentiel. Le sens se crée en s'appuyant sur les réponses idéologiquement codées du spectateur.

Peu à peu, différentes approches permettent d'établir – souvent de manière assez déterministe – des relations causales entre différents facteurs externes au film et les interprétations possibles que peuvent en faire « Les » spectateurs. Ces démarches élargissent bien le cadre d'observation des phénomènes, mais s'appliquent – suivant l'axe considéré – alternativement à un élément puis à un autre. Différents contextes (social, historique, sociologique, psychologique...) sont ainsi tour à tour mis en relation avec le

---

<sup>18</sup> Nous pensons en particulier à Christian Metz  
METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, 1977



film. Certaines catégorisations de films ou de publics apparaissent pour justifier de l'opérationnalité des résultats.

A partir du début des années 1980, le cadre d'analyse s'élargit. A la logique d'interprétation des textes, succède la logique de compréhension des interprétations. Le courant sémio-pragmatique en France, conduit par Roger Odin, s'appuie en particulier sur les recherches réalisées dans le cadre de la pragmatique des actes du langage et propose de dépasser l'approche structuraliste par une prise en compte de déterminations externes<sup>19</sup>. David Bordwell, aux Etats-Unis, aborde cette question sous l'angle de la cognition et développe l'idée que les processus mis en jeu lorsqu'on regarde un film de fiction (de la perception sensorielle à l'inférence et à la conceptualisation) sont les mêmes que ceux utilisés pour comprendre les événements du quotidien<sup>20</sup>. Francesco Casetti en Italie travaille sur les relations qu'entretiennent film et spectateur<sup>21</sup>. Un élan de réflexions accompagne la prise en compte des contextes d'interprétation du spectateur et de leurs influences sur la construction de sens.

Peu à peu l'objet central de certaines recherches sur le cinéma s'est déplacé. D'une part, le film ne devient plus l'élément unique observé. D'autre part, en introduisant la dimension pragmatique, le modèle se complexifie, devient heuristique et ne prend plus pour objectif le sens produit mais les conditions de la production du sens.

Cet élargissement du cadre d'observation est un mouvement qui n'est pas circonscrit aux recherches sur le cinéma. Il s'inscrit dans l'histoire de la recherche sur le sens des choses, et vise à contextualiser le rôle des données dites objectives et à dépasser le seul modèle du code. Cette réflexion se trouve liée à l'évolution du courant pragmatique. Elle s'est appliquée à la linguistique avec Roman Jakobson et Emile Benveniste, aux actes de langages avec John L. Austin et John R. Searle, aux recherches psychosociales et en communication sur la notion d'interaction avec l'école de Palo Alto et Erving Goffman ; mais également au texte littéraire en particulier celui de fiction avec Karlheinz Stierle, et au film avec Roger Odin. Des champs importants d'application se retrouvent actuellement liés au

---

<sup>19</sup> ODIN, Roger, Pour une sémio-pragmatique du cinéma, Iris, vol. 1, n°1, 1983, pp. 67-82

<sup>20</sup> BORDWELL, David, *Making meaning*, 1989

<sup>21</sup> CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre*, 1990

développement du multimédia et aux usages des technologies, en particulier dans les champs des sciences de l'information et de la communication et, des sciences de l'éducation<sup>22</sup>.

Nous notons que ces derniers temps, la poursuite de ces évolutions s'accompagnent dans certains cas d'une réémergence de l'approche phénoménologique, d'une reconnaissance des théories sémiotiques, spécifiquement de la sémiotique peircienne (dont la notion d'interprétant permet d'interroger totalement la notion de contexte et ainsi, de marquer une différence avec des sémiotiques plus immanentistes<sup>23</sup>) et de l'avènement d'une approche interactionniste des sciences cognitives.

## II.2 L'interprétation du spectateur est une action située

Notre démarche se situe bien, dans ce cadre. Nous souhaitons dans ce travail intégrer le spectateur, en tant que personnage réel dans une action située.

Cette position de l'action située remonte au début des années 80. Elle est principalement attribuée à Lucie Suchman<sup>24</sup>, anthropologue formée à l'école de l'ethnométhodologie. Elle naît de préoccupations nouvelles dans le champ de la recherche sur les interactions homme-machine. L'action située met en évidence que le sujet n'utilise pas seulement les ressources directement en rapport avec la tâche qu'il accomplit, mais exploite créativement tous les outils à sa disposition. Appliquée à la cognition, l'action située s'est développée en réaction aux recherches en sciences cognitives et en intelligence artificielle qui considéraient la résolution de problème comme l'application d'une série de moyens objectifs, rationnels et prédéfinis pour atteindre un objectif. Peu de place était laissée à la nature opportuniste de l'homme impliqué dans les différentes situations.

Les principes de l'action située dépassent de très loin les seuls cas où l'homme se trouve face à la machine. C'est la compréhension par un acteur de la situation qui l'entoure qui est en jeu. C'est d'ailleurs la position exprimée par Francisco Varela lorsqu'il dit : « le cerveau existe dans un

---

<sup>22</sup> RABARDEL, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, 1995

<sup>23</sup> Nous pensons en particulier à la sémiotique d'Algirdas-Julien Greimas.

Nous précisons les spécificités de l'approche peircienne dans la première partie, chapitre I.4 Sémiotique et induction.

<sup>24</sup> SUCHMAN, Lucie, *Plans and situated action : the problem of human-machine interaction*, 1987

corps, le corps existe dans le monde, et l'organisme bouge, agit, se reproduit, rêve, imagine. Et c'est dans cette activité permanente qu'émerge le sens du monde et des choses. »<sup>25</sup> Nous postulons que les situations de spectateurs de cinéma conduisent à des phénomènes dont les significations sont portées par des spectateurs acteurs, partie prenante de la projection et donc partie prenante de notre objet de recherche.

Nous devons préciser que nous ne considérons pas le principe de « l'action située » comme un cadre théorique préalable ; nous conservons plutôt à l'esprit, en tant que sensibilité théorique, les principes fondamentaux et les interrogations qu'il fait naître. Nous sommes de ce fait, souvent amenés à une lecture nuancée et prudente des phénomènes. Pour être cohérent dans la conduite de notre projet de recherche, nous orientons notre démarche méthodologique – celle qui conduit au recueil de données expérientielles – de façon à prendre en compte l'action située. Nous nous plaçons nous-mêmes en situation de spectateur qui vit une expérience cinématographique au cours d'une projection particulière. Cela doit certainement conduire à faire percevoir de nouveaux actants ou plutôt de nouvelles interactions entre les actants dans notre compréhension des situations d'induction de sens.

Nous tenterons donc, autant que nous y parviendrons, d'insérer les contextes pertinents et les dispositions cognitives particulières liées aux situations rencontrées. Néanmoins, notre objectif ne sera pas ici de tenter par des mises en œuvre ad hoc de faire apparaître coûte que coûte des contextes situationnels spécifiques et/ou de les faire varier artificiellement, mais simplement en nous plaçant dans une situation de projection en salle, de les prendre en compte lorsque nous considérerons qu'ils éclairent notre réflexion. Notre proposition d'organisation de la construction de sens doit prendre en compte les relations entre le spectateur, le film et la situation, mais ne tente pas de parvenir à décrire ou à lister des contextes particuliers de rencontre entre un interprète doté de dispositions cognitives spécifiques face à des situations filmiques identifiées. Finalement, nous centrerons nos efforts sur la recherche d'une logique non réductrice en envisageant un système de fonctionnement de l'avancée de la signification qui laisse la possibilité à ces rencontres singulières d'exister. Pour mener à bien ce projet, nous partons

---

<sup>25</sup> VARELA, Francisco, Le cerveau n'est pas un ordinateur. On ne peut comprendre la cognition si l'on s'abstrait de son incarnation, *La recherche*, n°308, avril 1998

d'un cas concret analysé, celui de notre propre situation de chercheur engagé dans des interprétations situées.

### **II.3 Comprendre l'émergence par le mouvement**

Si l'action située met en évidence la capacité du sujet à utiliser de nombreuses ressources autour de lui, il devient intéressant pour comprendre comment il les mobilise, d'observer au plus près la progression des significations alors que le film est en train de se diffuser, c'est-à-dire dans le cours d'action de la projection. Une des conséquences, de considérer le cours d'action de la projection et d'aborder la question de l'émergence, rend pertinent le concept de mouvement. Mais qu'est ce que le mouvement ?

Alors que nous parlons de cinéma, le mouvement semble presque immanquablement celui qui est d'abord présent dans l'image, rendu possible par la succession des photogrammes. Le mouvement est alors mouvement de la matière de l'expression (déplacement et variation de formes, de couleurs, variation d'intensité et changement de tonalité des sons...). Il est ensuite mouvement dans un espace (déplacement, changement de perspectives...) ; les mouvements de caméras et les déplacements des microphones orientent la façon de montrer les lieux, les personnages, les événements.

Le mouvement est également déplacement des actants et des personnages dans cet espace, lui-même en mouvement. A un autre niveau, il est aussi mouvement d'une construction qui évolue au gré d'actions temporalisées, scénarisées et structurées par l'organisation des plans et des séquences. La matière de l'expression cinématographique est par définition l'expression d'un mouvement complexe.

Si ce premier aspect du mouvement, celui présent dans les signes mêmes nous intéresse, il ne nous suffit pas. Il existe un second mouvement plus intime, impossible à décrire en se limitant à retracer uniquement, même avec une extrême précision, le contenu des données filmiques. Il s'agit du cheminement opéré par l'interprète. Ce deuxième mouvement est plus délicat à appréhender (même si le premier n'est déjà pas simple), il est une construction opérée au cours de la réception. Il est à la fois un fil conducteur de ce qui est compris de l'ensemble des paramètres du premier mouvement

de l'image et du son et en même temps une évolution permanente du regard qui ausculte ces données audiovisuelles.

Le mouvement existe comme réalité de premier ordre, placé dans le film. Mais le mouvement est aussi un déplacement cognitif incessant du spectateur. Il subit les contraintes imposées par le film, mais produit aussi un travail d'anticipation. Le spectateur, lui aussi, parvient à contraindre le film et à orienter les significations en fonction de ses propres déterminations, elles-mêmes influencées par les contextes. Le mouvement est donc aussi naturellement un mouvement perçu : une réalité de second ordre<sup>26</sup>.

### **II.4 Vers un modèle systémique**

Ces évolutions des courants de recherche, décrits ici succinctement, et le choix de suivre le mouvement de l'interprétation du spectateur, affectent dans leur ensemble les logiques d'approche de la genèse du sens.

Bien au-delà de la seule réflexion au sujet de l'obsolescence de l'immanence, nous considérons fondamentalement que le spectateur n'est pas « isolé » face au film. Le sens n'est pas issu de la seule reconnaissance de représentations du monde ou de la « simple » manipulation des symboles par le cerveau. Nous sommes confrontés à la démarche d'un individu incarné, impliqué dans une situation et engagé dans une action prise dans sa continuité. Le processus interprétatif mobilise tout un système en rapport avec la situation dans laquelle il se trouve. De ce fait, le film n'est pas seul responsable de l'émergence du sens, des sensations, ni même de la mise en mouvement du processus discursif. Le film contient en lui-même un potentiel d'informations, il est un objet qui potentialise des relations avec l'interprète et tente d'initier des relations. Il est un artefact impliqué dans un processus communicationnel.

Ce travail de recherche bénéficie de l'enrichissement apporté par l'ensemble des courants de réflexion cités ci-dessus, nous nous situons à la croisée des approches.

---

<sup>26</sup> Nous revenons un peu plus loin dans ce texte sur les notions de réalités de premier et de second ordre, introduites par Paul Watzlawick.

Les résultats apportés par toutes les recherches – de nature sémiologique ou esthétique – centrées sur le film apportent une compréhension de la structure filmique, des apports expressifs du film, de la narration...

Ces démarches sont essentielles.

Les réflexions sur les relations entre les films et leurs spectateurs ont permis de mettre en évidence des phénomènes d'interaction isolés. Cela donne droit de cité à des facteurs, situés ailleurs que dans les données filmiques, impliqués dans la genèse du sens.

Notre démarche s'inscrit dans cette logique de renouvellement de la réflexion apportée sur le processus interprétatif au cinéma. Nous souhaitons prolonger ces travaux et contribuer dans une démarche compréhensive plus qu'explicative à pénétrer la question du sens. Nous souhaitons maintenant, en nous appuyant sur les résultats obtenus par les différents courants de recherche et en essayant de travailler sur des situations identifiées et explicitées, formuler les propositions d'une logique systémique de la construction progressive du sens. Notre démarche doit alors, dans la complexité, conduire à une meilleure compréhension des interactions entre les multiples éléments et à des réflexions sur les modèles de fonctionnement de ces éléments au sein des situations de construction de sens dans lesquels ils s'insèrent.

Compte tenu de notre objectif d'élargir le cadre de l'observation bien au-delà du film lui-même et de prendre en compte la complexité, l'approche en systèmes s'impose. Elle répond à la fois à nos préoccupations et à nos contraintes. Elle constitue d'ailleurs une des démarches de l'approche complexe.

Dans ce document, nous travaillons donc, en adoptant le cadrage large qui nous intéresse, à repérer les interactions – entre le spectateur, le film et au-delà la situation toute entière – susceptibles de nous faire approcher le mouvement progressif de l'interprétation. Pour cela, nous essayons d'ausculter quelques situations rencontrées dans des cadres expérientiels spécifiques, mais analysés et assumés.

Le principe général de notre recherche consiste à observer pas à pas et aussi finement que possible, le mouvement du processus interprétatif. Dans le temps de la première partie de ce document, cela nous permet d'approcher un premier niveau de progression du spectateur dans le film. Ensuite, et

surtout, nous adoptons une lecture plus fine, plus progressive, apte à saisir dans le flux continu de la diffusion, des interactions entre le film et le spectateur en situation de réception. C'est cette démarche qui doit nous permettre de faire des propositions sur le fonctionnement évolutif et temporel de la construction de sens, sur le mouvement qui induit l'apparition du sens.

Nous ne prétendons pas cependant, pour produire notre analyse, avoir à l'esprit tous les éléments impliqués. Nous sommes conscients de ne pas être en mesure de percevoir tous les aspects physiologiques, psychologiques, communicationnels, sémiologiques etc. qui pourraient prendre place dans notre système et nos sous-systèmes. C'est pourquoi pour éviter de tomber dans l'incohérence, nous empruntons principalement à la sémiotique peircienne (pour son approche fondamentalement triadique), à la sémiopragmatique (pour la rigueur de son modèle didactique appliqué au spectateur de cinéma) et à l'approche cognitive de Francisco Varela (pour sa dimension épistémologique, radicalement constructiviste). Nous précisons chacun de ces points dans la première partie de cette thèse.

Même dans l'incomplétude de la complexité, nous pensons que cette démarche est porteuse de réflexions nouvelles. Ce sont d'ailleurs bien les croisements : du cadrage adopté centré sur le spectateur, de la prise en compte du contexte, de l'approche qualitative et de la mise en système, qui constituent l'originalité de notre travail.

Les incidences de ces choix sont à chercher dans le positionnement particulier des résultats attendus. Cela doit conduire à un éclairage contextuel du fonctionnement de certaines interactions impliquées dans la construction du sens. Notre démarche vise simplement à éclairer le fonctionnement des éléments en interaction en fonction de différentes situations d'induction de sens et ce au cours de situations de projection. Nous espérons dans le cadre de l'expérience vécue montrer comment peuvent évoluer les places occupées dans le système par les données filmiques et les éléments du contexte de la situation. Nous espérons pouvoir apporter des réflexions sur les logiques d'interaction des éléments en fonction des situations plus ou moins inductives et mieux comprendre les conditions des variations des combinaisons d'éléments et les forces de cohésion qui les animent.

Au-delà des réflexions, valables principalement dans les situations où nous nous plaçons, nous comptons comprendre quelles implications plus transversales peut avoir ce travail. En nous appuyant sur les acquis

antérieurs des recherches concernant l'objet cinématographique, son interprétation et les relations qu'il entretient avec le spectateur, nous pensons pouvoir en affermir certains contours ou les conditions d'application, et poursuivre les démarches engagées dans la logique de l'approche sémio-pragmatique pour dépasser l'émiettement des savoirs locaux.

Néanmoins, si nos propositions avancent dans la voie d'une réflexion de portée générale qui passe par la mise en système, nous ne prétendons pas pour autant céder au désir de la totalité. Nous n'avons pas pour objectif d'élaborer un modèle de fonctionnement global, exhaustif et intégrateur. Notre axe de travail, l'induction du sens, nous amène à appréhender les conditions dans lesquelles la poussée significationnelle s'exerce et se manifeste. Une fois définies les principales interactions entre les éléments de notre système, ce que nous souhaitons c'est, avant tout, tirer des enseignements de ces propositions sur des points précis comme la question de la structuration narrative ou la possible prise en compte du contexte dans le processus interprétatif.

Si notre objectif est de participer à la modélisation des processus complexes<sup>27</sup> relatifs à la construction du sens du spectateur de cinéma, nous souhaitons également tenter par ce biais, d'apporter des réflexions nouvelles sur des questions concrètes comme celle du passage de la narrativisation à la narration dont nous exposons les aspects théoriques dans les chapitres suivants.

### **II.5 Le choix de *Lost Highway***

Dans le cadre de cette recherche, nous avons plus particulièrement choisi un film : *Lost Highway*. Cela signifie qu'une partie importante de l'ensemble des situations d'interprétation analysées s'appuie sur des moments de projection de ce film. Plus encore, nous nous sommes centrés plus spécifiquement sur la première moitié du film, suffisante pour nous permettre d'approcher la construction progressive du sens à un moment clé : la rencontre avec le film.

Néanmoins en nous intéressant au système de construction du sens et en élargissant le cadre de l'observation bien au-delà des données filmiques,

---

<sup>27</sup> De nombreuses équipes travaillent sur la modélisation de la complexité. Nous pensons en particulier au projet Européen MCX présidé par Jean-Louis Le Moigne.



nous sommes amenés à considérer – rentrant dans notre champ d'observation – de nombreuses autres situations filmiques à l'origine du fonctionnement de nos interprétations de *Lost Highway*. Le système de la construction du sens du spectateur de cinéma ne peut faire abstraction d'autres situations de projection vécues, celles qui ont participé à construire et constituer notre sensibilité expérientielle et nos acquis de spectateur. Si nous nous expliquons avec précision sur l'ensemble de nos choix méthodologiques dans la première partie de ce document (chapitre « Méthode »), nous souhaitons développer dès maintenant les principales et multiples raisons du choix de *Lost Highway* comme film central dans notre recherche.

### **II.5.1 Une expérience unique**

Avant tout, il s'agit simplement d'un film pour lequel nous avons, depuis sa première projection en salle, un attachement particulier. Mais il y en a tant d'autres ! Dans le cas du film de David Lynch, cette appréciation trouve sa justification dans la situation de réception particulière dans laquelle nous avons été plongés ce jour-là.

Cette première projection en salle de *Lost Highway* (au moment de la sortie française du film en janvier 1997) reste gravée dans notre mémoire et constitue, associée à la situation de projection qui l'a entourée, un des moments cinématographiques les plus étranges et déstabilisants que nous avons eu l'occasion de vivre. Nous avons eu le sentiment d'être à la fois sollicité pour maintenir notre attention, attiré dans le récit de la spirale névrotique de Fred Madison (le personnage principal) et rejeté du film pour avoir été incapable de le construire logiquement. Nous nous souvenons avoir été à ce moment-là impliqué et capté de façon inhabituelle, emporté dans une expérience sensorielle riche et complexe. Depuis ce jour, nous avons toujours souhaité comprendre pourquoi cette projection-là avait été, pour nous-même, si différente, profonde et instable. Pourtant, nous n'avons jamais eu l'occasion depuis cette première projection de faire une nouvelle rencontre avec le film. Par la suite, dès que nous avons su qu'il nous servirait pour cette recherche, nous avons délibérément attendu le moment du recueil de données pour avoir l'occasion de le visionner de nouveau, avec comme souvenir principal celui d'avoir rencontré une expérience étrange. Cette

perception d'ordre phénoménologique est fondamentalement une des raisons de cette recherche.

Une des caractéristiques souvent avancée pour décrire ce film est son étrangeté et la difficulté que l'on éprouve pour le comprendre. Il est vrai que « *Lost Highway* procède d'un coup de force inouï, d'une fracture anormale. Le récit comme sous l'effet d'un étrange phénomène cérébral se casse en son milieu. Comme une erreur de programme. Le personnage principal est en effet remplacé, en cours de projection, par un autre qui en efface l'identité première et lui substitue une nouvelle histoire, un autre récit. Cet "accident" narratif achève de fournir à David Lynch la place d'un expérimentateur unique. »<sup>28</sup>

Mais la particularité de *Lost Highway* ne s'arrête pas à cette simple séparation du film en deux parties symétriques et à la nature aporique de son récit. C'est un tout dont la singularité et l'originalité sont autant à chercher dans le film lui-même, que dans la manière dont il s'énonce et tente d'attirer à lui le spectateur. Il ne peut être décrit simplement car il est multiple et laisse de la place à celui qui l'interprète. « Aucun genre ne le définit, aucun discours ne le résume, aucune comparaison ne le cerne, aucune polarité (fantastique/réaliste, intimité/extériorité, lenteur/rapidité, figuratif/abstrait, etc.) ne l'épuise. »<sup>29</sup>

Mais au-delà des variations d'interprétations qu'il peut offrir, ce film complexe propose des interactions entre le fond et la forme, entre la narration et, la mise en son et en image qui laissent de la place pour les variations d'induction de sens. Certains éléments de la narration peuvent sembler rapidement acquis, perçus instinctivement, d'autres sont flous et incertains, voire impossibles à cerner durant tout le film. Ces différentes sensations nous intéressent, elles sont le fondement de notre recherche. Les situations d'interprétation impliquant ce film particulier, extrême, doivent permettre d'éclairer la compréhension de situations associant des films plus « ordinaires ».

---

<sup>28</sup> RAUGER Jean-François, Le labyrinthe mental de David Lynch, *Le Monde*, 16 janvier 1997, p. 27

<sup>29</sup> ASTIC Guy, *Le purgatoire des sens*, 2000, p. 9

## II.5.2 Un film controversé

Ce film, élevé dès sa sortie au rang de film culte – comme de nombreux autres films de l'œuvre de David Lynch<sup>30</sup> – dérange et divise. Nous avons eu au travers de discussions et de rencontres – non avec des spécialistes des études cinématographiques ou de la réception filmique mais avec de « simples » spectateurs – l'occasion de recueillir des points de vue totalement différents voire antinomiques, basculant d'une quasi-vénération à une opposition totale au film. De nombreuses personnes rejettent ce film tant-il est difficile de faire émerger avec certitude un sens aux situations du récit et tant ces mêmes situations sont mouvantes et tendent à s'enchevêtrer dans l'esprit du spectateur. Ce film appelle rarement, semble-t-il, une adhésion modérée ou un point de vue nuancé. Ce clivage excessif se retrouve également dans les critiques de la presse spécialisée même si en nombre, les éloges restent majoritaires<sup>31</sup>. Néanmoins, lors de l'émission « Le masque et la plume » en janvier 1997, la disparité des points de vue avait été à l'inverse en faveur des critiques négatives. *Lost Highway* et David Lynch avaient été, à cette occasion, particulièrement décriés et avaient fait l'objet de points de vue de nouveau très contradictoires. Cependant, et malgré un apparent consensus au sein des clans représentatifs des deux opinions, nous pensons que chacune des positions masque des perceptions complexes et des origines multiples. Les raisons de l'adhésion ou du rejet ne se trouvent pas seulement dans les données filmiques. Sans que cela constitue notre objectif prioritaire, nous pensons pouvoir indirectement au travers de nos réflexions, participer à éclairer ces divergences. Nous comptons proposer des résultats au sein desquels, si les processus interprétatifs ont des logiques communes, les significations, elles, peuvent être très diverses.

## II.5.3 Un film très étudié

La sortie en salle de *Lost Highway* date de début 1997. En un peu plus de cinq ans, s'est constituée une quantité impressionnante d'articles, de mémoires et d'ouvrages sur ce film<sup>32</sup>. Un colloque sur David Lynch, dans

---

<sup>30</sup> Plus d'une cinquantaine de sites Internet sont dédiés à David Lynch et ses films dans une dizaine de langues différentes.

<sup>31</sup> Nous pensons en particulier aux critiques de Jean-François Rauger dans *Le Monde*, de Frédéric Bonnaud dans les *Inrockuptibles*, de Frédéric Strauss dans les *Cahiers du cinéma* et dans une moindre mesure de François Gorin dans *Télérama*.

<sup>32</sup> Voir la bibliographie sur *Lost Highway*.

lequel *Lost Highway* tenait une place remarquée, s'est tenu en 1999 à Sheffield en Angleterre<sup>33</sup>. De nombreux travaux de recherche théorique tentent de contribuer à l'éclairage des spécificités de ce film. Chacun, en fonction de ses objectifs et des outils théoriques dont il dispose apporte une réflexion sur le film, essaye de définir son genre, trouve des particularités dans sa structure, établit la genèse du film ou sa filiation dans l'œuvre cinématographique tout entière, décrypte les sources d'inspiration de David Lynch, propose l'interprétation logique qu'il fallait comprendre ou met en évidence les significations ou les dimensions psychanalytiques enchâssées au plus profond du film et parfaitement maîtrisées par l'auteur. Ces travaux ou réflexions conduisent à une connaissance précise de l'objet cinématographique lui-même.

Pourtant, bien que l'origine de l'intérêt suscité par ce film soit certainement de nature phénoménologique, aucune de ces démarches ne tente d'inclure le spectateur dans l'observation et ne propose d'établir de relation entre les possibles interprétations, l'état du spectateur et le contexte de la situation dans lequel il se trouve.

Il est vrai que la fascination que *Lost Highway* peut exercer, encourage à croire que le film lui-même et l'auteur derrière lui, programment toutes les réponses du spectateur. Comment penser alors que le film n'est pas seul à l'origine de l'ensemble de nos perceptions ?

Or, nous pouvons simplement dire à quel point nous pensons que les circonstances dans lesquelles nous avons vu ce film, lors de la première projection, ont dû interférer avec les données filmiques pour que nous en construisions au fur et à mesure le sens puis notre appréciation globale, celle que l'on prend principalement le temps d'échafauder après la sortie de la salle, dans l'après-coup de la projection.

### **II.5.4 La place du son dans *Lost Highway***

Nous ne souhaitons pas laisser sous silence notre passion du son et tout particulièrement celle des interactions qu'il peut entretenir avec l'image. Cela contribue certainement à orienter nos perceptions mais également à forger notre sensibilité expérientielle<sup>34</sup> de spectateur.

---

<sup>33</sup> Colloque « Lynch events » de l'université de Sheffield, 13 février 1999

<sup>34</sup> Nous entendons cette expression au sens de Pierre Paillé

PAILLÉ, Pierre, L'analyse par théorisation ancrée, *Cahiers de recherche sociologique*, 1994, 23, pp. 147-181

Or, *Lost Highway* propose une utilisation du son particulière, un traitement original dans lequel les musiques et les bruits se confondent, les silences sont « sonores », les variations d'intensité sont brutales, les basses fréquences sont particulièrement présentes. David Lynch est un réalisateur très attentif à la dimension sonore et plus encore aux effets perceptifs synesthésiques provoqués par les relations du son et de l'image. Cette conscience se matérialise de manière concrète au cours des processus de la réalisation. Dès les phases d'écriture du film, le script mentionne avec précision le rôle joué par le son. La musique est ainsi pensée avant la production puis conçue en parfaite relation avec les images. Elle peut même être utilisée sur le plateau de tournage, afin d'accroître les relations rythmiques qu'elle peut entretenir avec les séquences visuelles en particulier les mouvements et attitudes des comédiens<sup>35</sup>. Au cours des phases de post-production, l'expérimentation sonore est permanente. Le processus de création intègre une succession d'essais et de réajustements pour aboutir au résultat souhaité.

Néanmoins, dans notre recherche, le son et ses relations à l'image ne peuvent être considérés comme un point focal. Ils n'occupent que les différentes places qui leur sont accordées au sein des situations de construction de sens dans lesquels il siège.

En fait, notre objectif n'est pas d'élaborer une nouvelle thèse sur *Lost Highway*, c'est-à-dire d'en faire une nouvelle analyse. Notre travail, s'il s'appuie en partie sur ce film, tente d'en dépasser le cadre. C'est le spectateur de *Lost Highway*, avant le film lui-même qui constitue le sujet de notre recherche. La nature aporique de cette narration impossible, tellement décrite dans les analyses du film, et/ou les usages du son comme matière de l'expression ne nous intéressent que lorsqu'ils participent des perceptions et sensations élaborées par les spectateurs eux-mêmes.

## II.6 Organisation du document

Nous construisons la thèse en deux grandes parties.

---

PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, pp. 184-190

<sup>35</sup> Cela contraint à post-synchroniser les dialogues.

La première précise les principales références théoriques sur lesquelles nous nous appuyons pour développer cette recherche.

D'une part, elle précise comment la mise en système de la construction du sens au cinéma s'inscrit dans l'évolution des disciplines (linguistique, sciences de l'information et de la communication, sciences cognitives...) et des courants de pensée (pragmatique, approches situées et incarnées, approche complexe...). Nous devons noter la part très importante de la dimension épistémologique de cette recherche. Nous dirions volontiers que l'orientation de notre thèse est idéologiquement marquée, tant notre position constructiviste est un engagement que nous prenons. Dans cette première partie, mais également tout au long de ce document et jusqu'au moment de conclure, nous insistons fortement sur notre axe de lecture des événements, et en particulier sur notre vision dont le sens émerge au travers des relations – des interactions – entretenues entre le film et le spectateur dans la situation.

D'autre part, cela nous conduit au fur et à mesure de la prise en compte de ces apports, à positionner notre démarche, c'est-à-dire à décrire le cadrage de notre observation et la méthode utilisée. Nous nous permettons, à ce niveau du document de nous présenter nous-même pour brièvement nous situer dans ce projet. Dans le premier chapitre, nous sommes ainsi conduits à redéfinir plus finement notre problématique.

La deuxième partie constitue une présentation de nos résultats.

Dans le premier chapitre, ces derniers sont d'abord ceux, contextuels, liés aux situations dans lesquelles nous nous sommes placés. Nous revenons ici sur le recueil de données phénoménologiques qui sert de base à nos réflexions. Nous nous appuyons sur nos propres perceptions pour revenir sur des situations pertinentes pour notre recherche. Dans un premier temps, nous présentons dans une démarche dont l'évolution suit la logique qualitative, un premier niveau d'analyse ou plutôt un premier niveau de mise en contexte du recueil des données. Il s'agit ici de retrouver la construction dans laquelle s'insèrent nos relevés de notes phénoménologiques. Ce premier niveau de structuration de nos réflexions n'est en rien une catégorisation, il s'agit seulement de retrouver un fil conducteur de notre situation d'expérience.

Dans le deuxième chapitre, nous tentons d'ancrer ces réflexions à un niveau de portée plus générale et de suggérer un début de théorisation principalement axée sur la notion d'unité filmique sémio-cognitive. Notre

## Introduction

proposition ne prétend pas définir un modèle. Elle constitue plutôt une tentative de description de la construction progressive du sens, mettant en évidence la dimension temporelle et les interactions entre les actants.

**Première partie :**  
**Approche compréhensive, sens et**  
**réception filmique**



## Première partie – Référents théoriques

Cette première partie nous conduit à un développement en plusieurs temps.

Nous souhaitons d'abord situer notre travail dans la perspective épistémologique de l'approche compréhensive. Il s'agit là d'un cadre général de pensée sur lequel s'appuient l'ensemble des fondements et la logique de notre recherche.

Nous abordons ensuite les disciplines, les paradigmes ou plus simplement les idées essentielles à la construction de cette thèse. L'enjeu est multiple. Nous tentons de faire converger et d'articuler plusieurs objectifs :

- Affirmer d'une part combien la pensée constructiviste guide notre propos et par la même préciser quel constructivisme nous considérons ;
- Placer notre démarche dans le champ pluridisciplinaire des sciences de l'information et de la communication en montrant les apports de l'élargissement des cadres d'observation des phénomènes au sein de la psychologie, de la sociologie, de la linguistique et de la sémiotique ;
- Procéder à l'introduction des références théoriques dont nous nous servons ensuite et resserrer – selon une logique presque chronologique – le champ d'observation pour progressivement nous orienter sur les processus de construction du sens et finalement nous centrer sur les spécificités du lecteur et surtout du spectateur de fiction cinématographique ;
- Définir avec précision – par une prise en compte des éléments précédents – à la fois la thématique précise de notre recherche, sa problématique et les résultats attendus.

## Chapitre I Référents théoriques

Notre démarche, si elle s'applique au cinéma et au film *Lost Highway* en particulier, est centrée sur le spectateur. Notre préoccupation est celle de l'émergence du sens c'est-à-dire de la constitution des entités perceptives. Nous nous intéressons au système qui concourt à la construction de cette entité dans l'esprit du spectateur de fiction au cinéma. Les référents théoriques qui nous concernent ne sont, de fait, pas seulement ceux relatifs à l'objet cinématographique lui-même, mais également ceux qui explicitent les relations entre le film et le spectateur dans une situation de projection. La dimension pragmatique des circonstances de l'interprétation est fondamentale.

Au-delà même, nous nous intéressons aux recherches sur les situations d'interprétation dans un contexte plus large que celui du cinéma. Comme Jean-Pierre Esquenazi le souligne, nous pensons que le cinéma « ne peut être abordé comme un cas exceptionnel de nos perceptions, mais au contraire il faut bien supposer qu'il engage – éventuellement de manière particulière – nos modes habituels de perception. »<sup>36</sup>

Même si nous nous attachons ici à considérer des situations particulières dans leur déroulement et leur conduction, appréhender la compréhension du spectateur de fiction au cinéma nécessite avant tout d'appréhender la compréhension elle-même. Nous souhaitons aborder les variations d'induction du sens en considérant la dimension cognitive et sa dynamique. La prise en compte de la dimension temporelle de l'interprétation est fondamentale dans notre approche. La confrontation théorique doit être l'occasion de préciser quels processus concourent à l'élaboration du sens, quel système il faut considérer lorsque l'on aborde la semiosis<sup>37</sup> ?

Nos références théoriques sont abordées dans les chapitres ci-dessous avec une triple volonté :

---

<sup>36</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, pp. 50-51

<sup>37</sup> Le terme « semiosis » signifie le processus même de la production de la signification. Il met en relation un signe, un objet et un interprétant. Nous y revenons dans un chapitre consacré à la sémiotique peircienne (voir Première partie I.4 Sémiotique et induction).

## Première partie – Référents théoriques

- Aborder la place du signe et du contexte dans l'évolution des courants de pensée et faire apparaître peu à peu le système d'éléments que nous considérons comme pertinent dans notre démarche ;
- Préciser nos choix méthodologiques et le cadrage de notre observation ;
- Délimiter finement notre problématique. La fin de cette première partie devient alors une reformulation de notre axe de travail en fonction des référents théoriques et une mise en perspective des éléments avancés jusqu'à lors.

Dans certains cas, des courants récents de réflexion auxquels nous nous référons ne semblent pas encore avoir été appliqués à la situation du spectateur en salle (nous pensons particulièrement au principe de l'action située).

En terme de contenu, ce premier chapitre est orienté par les idées et notions essentielles issues du constructivisme, principal guide épistémologique de notre travail de recherche. La logique qui prévaut n'est pas ici d'opposer constructivisme et positivisme ; même s'il est difficile de s'extraire totalement des antagonismes passés et actuels, antagonismes d'ailleurs parfois mobilisateurs pour les chercheurs et de ce fait fructueux pour la recherche dans certains cas. Nous ne cherchons pas non plus, à opposer les différents courants constructivistes ou les diverses approches pragmatiques qui ont influencé les générations de chercheurs de part et d'autre de l'atlantique. Nous arrivons à un moment où, nous semble-t-il, les courants anglo-saxons et européens (principalement allemand et autrichien) des recherches pragmatiques peuvent s'articuler, se renforcer et constituer un tout cohérent. Il faut noter cependant que nos référents théoriques seront majoritairement localisés sur l'ancien continent.

Nous pouvons citer le courant gestaltiste, le constructivisme social d'Alfred Schutz, de Berger et Luckmann, la dimension psychosociale de l'Ecole de Palo Alto (les 35 premières années de la vie de Paul Watzlawick sont néanmoins européennes) et l'approche cognitive de Francisco Varela.

Par ailleurs, nous nous référons à Charles Sanders Peirce dont la conception du signe – par la construction même qu'il en propose – est fondamentalement pragmatique.

Pour finir, nous nous rapprochons du spectateur de cinéma en considérant tout particulièrement l'approche sémio-pragmatique au sein de laquelle Roger

Odin aborde la question de la production de sens du spectateur. Ses propositions théoriques, tout particulièrement dans le cas qui nous intéresse le plus, c'est-à-dire celui du spectateur de fiction, s'appuient en partie sur les approches pragmatiques de John R. Searle, les travaux sur la sémiotique narrative de A. J. Greimas et ceux sur la fiction de Gérard Genette, de Karlheinz Stierle et de Paul Ricœur. Nous devons noter qu'une place importante est également laissée aux travaux d'Edward Branigan.

Le lecteur pourra remarquer en particulier que nous n'abordons la dimension sémiologique que lorsqu'elle croise l'approche épistémologique constructiviste qui nous concerne. Nous nous accordons cependant de faire appel ou référence à des principes sémiologiques, en tentant de les contextualiser.

### **I.1 Une posture intellectuelle de départ : l'approche compréhensive**

Le film est un fait social<sup>38</sup>, il ne peut – sauf à vouloir se limiter à en comprendre l'intime structure – seulement être disséqué pour être compris. Isoler les signes, les paramètres constitutifs impressionnés sur la pellicule, pour les rendre aussi indépendants que possible et en déduire les effets qu'ils produisent sur les spectateurs conduit à des résultats parcellaires. Cela ne peut permettre de rendre compte des variations d'interprétation, des véritables significations possibles du film ou des processus interprétatifs mis en jeu.

Les sciences des faits humains et sociaux sont différentes de celles des sciences naturelles et physiques. Selon Wilhelm Dilthey (1833 – 1911), la compréhension est la résultante des deux expressions *erleben* (vivre, éprouver) et *verstehen* (comprendre). L'action humaine doit être racontée avec les termes du langage naturel, elle doit être associée à notre propre savoir sur le monde. On pourrait dire : l'action humaine est comprise à travers un processus d'identification avec ce qui se passe « derrière » sa description symbolique. « Le thème dominant, chez Dilthey, a été le sens accablant de la relativité des perspectives sur les événements humains, c'est-à-dire le sens de l'inévitable historicité de la pensée humaine. L'insistance historiciste concernant l'impossibilité d'une compréhension de la situation historique en

---

<sup>38</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, Le film, un fait social, *Cinéma et réception*, 2000, pp. 13-47

dehors de ses propres termes, pourrait aisément être traduite en tant qu'accent mis sur la situation sociale de la pensée. Certains concepts historicistes, tels que "la détermination situationnelle" et "la place dans la vie" pourraient être directement traduits en terme de référence à la "situation sociale" de la pensée. »<sup>39</sup> Ces concepts se retrouvent pris en compte maintenant, sous des formes nouvelles, dans l'approche communicationnelle.

Cette prise de conscience d'un nécessaire élargissement du cadre d'observation est à ce moment en contradiction même avec l'idée de modélisation. Les prémisses de base de l'herméneutique – la fusion entre l'observateur et l'observé et la conviction que les structures de pensée et de sens sont pénétrables, mais d'une façon intuitive – sont là. Husserl apportera à Dilthey une théorie de référence : la phénoménologie.

Comme Dilthey, nous sommes convaincus qu'une interprétation ne peut être comprise, si elle est isolée de la situation dans laquelle elle est insérée. Néanmoins, il semble possible et nécessaire maintenant de dépasser la vision radicale de l'impossible modélisation. Avant même l'idée d'une mise en système, Max Weber propose dès 1922 la notion d'« idéal type » pour aborder en compréhension les comportements humains. Il est peut-être un des premiers à considérer les « comportements rationnels par finalité » c'est-à-dire à établir des interactions entre les orientations possibles des activités humaines et les préoccupations d'un individu. Nous retrouverons ce point de vue dans les notions d'« intentionnalité » développées par John Searle (mais déjà mises en évidence par Franz Brentano) et dans les relations entre l'objectif à atteindre et les processus cognitifs mobilisés<sup>40</sup>. Pour Max Weber, l'individu n'opère – dans le cas où ce type de comportements rationnels par finalité est mobilisé – ni par expression des affects, ni par tradition<sup>41</sup>.

Alfred Schutz (1954), élève d'Husserl et admirateur de Weber, appliqua tous les principes de la phénoménologie aux sciences humaines et fit considérablement progresser la réflexion épistémologique dans ce domaine. Dans le champ de la sociologie, il s'oppose au positivisme de Durkheim dont l'objectif est de constituer la sociologie en discipline. Pour Durkheim « Les

---

<sup>39</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 15

<sup>40</sup> Nous pensons en particulier aux travaux de John Sweller sur la « charge cognitive » dans des contextes d'apprentissage. Voir article de :

TRICOT, André, Charge cognitive et apprentissage, une présentation des travaux de John Sweller.

<sup>41</sup> WEBER, Max, *Economie et société*, 1971 (1920), p. 23

phénomènes sociaux sont des choses et doivent être traités comme des choses. Pour démontrer cette proposition, il n'est pas nécessaire de philosopher sur leur nature, de discuter des analogies qu'ils présentent avec des règnes inférieurs. Il suffit de constater qu'ils sont l'unique datum offert au sociologue. Est chose, en effet, tout ce qui est donné, tout ce qui s'offre ou, plutôt, s'impose à l'observation. Traiter les phénomènes sociaux comme des choses, c'est les traiter en qualité de data qui constituent le point de départ de la science. »<sup>42</sup>

Pour Schutz, « Le monde social [...] a une signification particulière et une structure pertinente pour les êtres humains qui y vivent, qui y pensent et qui y agissent. Ils (les humains) ont sérié et interprété à l'avance le monde par de nombreuses constructions courantes de la réalité de la vie quotidienne, et ce sont ces objets de pensée qui déterminent leurs comportements, définissent le but de leurs actions, les moyens utiles pour les mener à bien. »<sup>43</sup> La compréhension, en tant que forme particulière de savoir immédiat ou de connaissance sur les activités humaines, s'appuie sur l'expérience d'être dans le monde, un monde qui a du sens. La connaissance expérientielle (celle de l'expérience du quotidien par opposition à l'expérimentation recréée et « coupée du monde ») est de ce fait radicalement différente de la connaissance concernant les objets physiques du monde. Notre capacité à comprendre les autres est fondée sur notre propre expérience des situations de la vie.

### **I.2 Le constructivisme : fondement de notre démarche sur le sens**

Cette question de la différence entre d'une part la connaissance expérientielle des objets, c'est-à-dire la connaissance du vécu et d'autre part la connaissance des objets extraits de leur environnement renvoie directement à une question essentielle : celle de la relativité de la notion de réel ou de réalité. Or, cette question, souvent centrale dans notre recherche – et plus généralement dans les recherches cinématographiques – jalonne le courant et la démarche constructiviste. La position constructiviste rejette ainsi l'hypothèse ontologique, c'est-à-dire l'idée selon laquelle la réalité possède

---

<sup>42</sup> DURKHEIM, Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, 1986 (1937), p. 14

<sup>43</sup> SCHUTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, 1987, p. 10

une existence autonome, existe en soi, en dehors du chercheur, ou de la communauté de chercheurs qui la décrit. Elle rejette ainsi le positivisme d'Auguste Comte qui défend l'existence d'un schéma explicatif liant le concret et l'abstrait<sup>44</sup>.

A l'origine, le constructivisme s'appuie sur les principes de la psychologie, de la phénoménologie et de la sociologie. Ce sont ces disciplines qui ont apporté les concepts d'émergence, de « vision du monde », d'approche compréhensive, de système de pertinence et de logique de l'action auxquels nous nous référons.

Nous tentons de tracer ici, en sélectionnant les auteurs qui nous concernent, un fil conducteur de la pensée constructiviste. D'une part, nous introduisons la dimension épistémologique de façon à pouvoir situer notre propre recherche. D'autre part, en sélectionnant des points théoriques relatifs à l'émergence du sens (même s'ils se situent dans un autre cadre que celui du spectateur de fiction au cinéma), nous introduisons des concepts clés que nous réutilisons plus loin dans ce document. Cette partie est donc essentielle en cela qu'elle guide notre réflexion philosophique et en même temps assoit notre propos théorique.

### **I.2.1 La *Gestalttheorie* : la forme et le sens**

#### **I.2.1.1 La *Gestalt* est systémique**

On peut considérer comme presque concomitant l'avènement du cinéma et de la psychologie expérimentale. Ainsi dans les années 1910-1920 le fantastique essor du cinéma muet coïncide avec le développement d'importantes théories de la perception et spécifiquement de l'une d'entre elles : la *Gestalttheorie*<sup>45</sup>. « C'est l'époque où le débat sur la thèse de

---

<sup>44</sup> LE MOIGNE, Jean-Louis, Les épistémologies constructivistes, 1995

Jean-Louis Le Moigne explique également que dans les sciences de l'ingénieur, où il est nécessaire de trouver des solutions concrètes et optimales dans un temps donné et avec un coût fixé, l'approche positive est souvent nécessaire et justifiée.

Propos recueilli à l'occasion d'une rencontre avec Jean-Louis Le Moigne, organisée par le CRIC, le 5 mai 2000 à l'IUFM d'Aix-en-Provence.

<sup>45</sup> La théorie de la Gestalt (*Gestalttheorie* en allemand, ce mot est utilisé tel quel dans l'article de Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, voir ci-dessous les références de l'article) est à voir davantage comme une théorie spécifique des formes plutôt que comme une sous-discipline de la psychologie. De nombreux champs disciplinaires ont investi et utilisé les résultats de la Gestalt (sciences de l'information et de la communication, sciences cognitives, anthropologie, épistémologie mais aussi physique, neuropsychologie, psychiatrie, biologie...).

l'incompatibilité radicale entre les *Naturwissenschaften* (sciences de la nature) et les *Geisteswissenschaften* (sciences de l'esprit ou sciences humaines et sociales dans une désignation plus contemporaine) marquait la psychologie de façon croissante. Cette thèse, inacceptable pour la plupart des psychologues, gagnait graduellement du terrain, et la démarche qui consistait à appliquer les méthodes et les concepts des sciences de la nature à l'étude des phénomènes de l'esprit, suscitait de sévères critiques. »<sup>46</sup> C'est à cette époque que deux chercheurs, Hugo Münsterberg et Rudolf Arnheim ont exploré le phénomène de l'illusion représentative au cinéma, et les conditions psychologiques que présuppose cette illusion chez le spectateur. Pour Münsterberg<sup>47</sup>, le cinéma est l'art de l'attention, de la mémoire et de l'imagination, et des émotions. Pour lui, le film n'existe ni sur la pellicule, ni sur l'écran, mais seulement dans l'esprit, qui lui donne sa réalité. La position de Arnheim<sup>48</sup> est plus modérée. Il conçoit bien la perception comme fondée sur les capacités organisatrices de l'esprit, mais considère le monde comme susceptible de façonner certaines formes d'organisation. L'approche gestaltiste s'ancre résolument dans le constructivisme.

Pour les fondateurs de la *Gestalt*, notre expérience immédiate, qu'ils appellent aussi directe, est l'objet premier, ineffaçable de notre perception. C'est précisément en ce sens que les gestaltistes affirment la primauté du monde phénoménal. La psychologie de la *gestalt* part du cadre même où tout se donne et se construit. Elle inscrit son activité dans ce cadre et se donne pour tâche de le comprendre. Dès lors, elle affronte le problème de savoir comment concilier ce recours massif à l'expérience directe avec les exigences particulières de l'objectivité scientifique. C'est de cette problématique que naît la perspective phénoménologique de la *Gestalttheorie*. Pour elle, contrairement aux sciences physiques, les termes d'objectif et subjectif ne doivent pas servir à séparer la science d'un monde phénoménal qu'elle aurait, paradoxalement, la double tâche de dénoncer et d'expliquer. Ainsi la distinction entre objectif et subjectif n'est pas toujours tranchée. De même pour la *Gestalt*, il ne faut ni méconnaître l'extériorité constitutive de l'expérience, ni faire l'impasse sur l'intériorité du sujet

---

<sup>46</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, pp. 147-227, p. 153

<sup>47</sup> Hugo Münsterberg est considéré comme le premier chercheur à s'être intéressé à l'approche cognitive, appliquée aux études des images et des films

MÜNSTERBERG, Hugo, *The Photoplay : A Psychological Study*, New York : D. Appleton & Co., 1916

<sup>48</sup> ARNHEIM, Rudolf, *Le cinéma est un art*, 1989

Première édition en allemand, *Film als kunst*, 1933



percevant et agissant. Alors que d'autres sciences ont tenté systématiquement de les séparer ou ont seulement considéré l'un ou l'autre, les gestaltistes adoptent un point de vue où les deux positions s'articulent. L'extériorité participe de la sensation, l'intériorité modifie le comportement.

D'autres chercheurs du courant Gestaltiste (Kölher, Koffka, Wertheimer, Guillaume) mettent également en évidence le cerveau humain pour son aptitude particulière à saisir les « formes ». Ces « formes » – qui sont également des « sens » – apparaissent sous les médiations des intérêts, des attentes et des habitudes culturelles des individus.

Ces analyses préfigurent, trente ans à l'avance, les réflexions de l'école de Palo Alto. En 1928, Kölher précise les conditions de la genèse du sens : « Un endroit ne peut apparaître comme un "trou" que dans la mesure où il constitue une interruption dans une entité plus large, un événement n'est une "perturbation" que par rapport à un ensemble, plus grand et autrement unitaire, qu'il interrompt [...] (de même), une note n'a de caractère tonal qu'à l'intérieur d'un développement musical où elle joue un rôle particulier... »<sup>49</sup>. La démarche gestaltiste a souvent consisté, à partir d'une analyse descriptive soulignant fortement le caractère sui generis des formes et des mouvements, à montrer l'impossibilité de réduire ceux-ci à des agrégats associatifs de sensations élémentaires.

La *Gestalt* désignait dans l'esprit de ses promoteurs, un ensemble théorique à vocation universelle, l'équivalent de ce que l'on appellerait maintenant un paradigme. Elle a constitué un progrès remarquable dans la conceptualisation d'un rapprochement entre physique, biologie, psychologie, autour d'une certaine notion de forme. La théorie de la *gestalt* se veut explicative autant que descriptive. En tant que telle, elle recherche des lois générales d'organisation susceptibles par exemple de s'appliquer à différentes modalités perceptives<sup>50</sup>.

On peut, prendre l'exemple des lois de segmentation du champ visuel de Wertheimer<sup>51</sup>. Ces dernières s'énoncent sous la forme d'une liste de principes

---

<sup>49</sup> KÖHLER, Wolfgang, *La psychologie de la forme*, 1968, p. 135

<sup>50</sup> On a ainsi souvent reproché à la psychologie gestaltiste de n'être, en dépit de ses déclarations programmatiques, qu'une psychologie de la perception (de surcroît limitée à la perception visuelle). Pour Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti, le primat gestaltiste désigne au contraire une structure générale de la cognition.

<sup>51</sup> WERTHEIMER, Max, *Laws of organization in perceptual forms*, in Ellis, London : Routledge & Kegan, 1938 (1923), pp. 71-88

qui s'appliquent collectivement, et le cas échéant de façon conflictuelle, à la segmentation du champ. Ces principes se laissent regrouper en six rubriques principales : proximité, similitude, continuité de direction, clôture, expérience passée et prégnance. La proximité par exemple affirme que des « éléments » qui sont proches dans le champ tendent à être perçus comme appartenant à une même unité. Le principe de similitude affirme de même le regroupement des éléments semblables.

Ces principes sont bien qualitatifs au sens où ils ne jouent pas sur des paramètres immédiatement quantifiables. La proximité, par exemple, ne peut être évaluée par une mesure mais par un écart relatif dépendant de l'étendue du champ visuel mais également fonction des autres critères. Ainsi, l'accent est mis non sur les éléments, mais sur leurs relations. L'approche gestaltiste est systémique.

Dans l'approche gestaltiste, c'est bien l'esprit qui fait naître le sens. La psychologie de la forme a insisté sur l'aptitude humaine à trouver et reconstruire, dans le monde environnant, des « bonnes formes » à partir d'éléments détachés ou disparates. L'esprit exerce une activité structurante pour mettre en place des choses qui lui paraissent mal disposées.

De là émerge le sens.

Nous notons que l'« effet Kuleshov », une des plus célèbres expérimentations sur le montage cinématographique – et contemporaine de la *Gestalt* – met particulièrement en évidence cette démarche mentale de reconstruction du spectateur. Ce n'était pas, en 1919, l'objectif prioritaire de son auteur<sup>52</sup>. Elle consiste en une série de séquences composée de plans arrangés pour que les images inexpressives du visage de Mosjoukine soient suivies ou précédées du plan d'une assiette de soupe, d'un cadavre, d'une femme... Les séquences ainsi organisées peuvent prendre alors, dans le contexte global du film, différentes valeurs, différentes formes et diverses inflexions de sens. Nous notons cependant que l'idée originellement présente dans la démarche de Lev Kuleshov était plus certainement de mettre en évidence les effets possibles produits par le film que la place prise par le spectateur.

---

<sup>52</sup> Selon Dominique Château, il est d'ailleurs assez difficile de cerner les véritables objectifs de Lev Koulechov qui a lui-même multiplié les descriptions contradictoires. Il s'agit de vérifier qu'un certain arrangement par variation différentielle de plans produit sur le spectateur un effet qui n'est pas contenu dans les images.

CHATEAU, Dominique, Le montage comme expérimentation, *Les conceptions du montage*, Ciném'Action, n°72, 1994, p. 34

Rudolf Arnheim, critique d'art et psychologue de la perception a travaillé spécifiquement sur le film cinématographique. Dans la lignée de l'école gestaltiste, il attribue à la vision, non pas un processus automatique mais un phénomène mental fonctionnant par association et mémorisation. Il pose que la couleur, la forme la taille, le contraste mais également l'éloignement ou le mouvement présent dans le film, existent au travers de l'esprit humain.

### I.2.1.2 Les limites de la *Gestalt*

Il est possible maintenant, de formuler certaines « limites » relatives aux théories gestaltistes comme le font Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti de manière détaillée<sup>53</sup>. Nous avons sélectionné parmi certains aspects que les auteurs nomment « questions sensibles », ceux qui nous concernent particulièrement et guident notre réflexion pour appréhender, selon notre approche constructiviste, la compréhension du spectateur.

Nous relevons plusieurs points essentiels :

- « Le modèle des formes physiques de Wertheimer-Köhler n'est pas à proprement parlé un modèle d'organisation du vivant : il décrit l'émergence d'un ordre, plutôt que celle d'une organisation, au sens actif du terme. »<sup>54</sup> Cela conduit (bien qu'un des modèles de la *Gestalt* s'appelle dynamique) à considérer insuffisamment la dynamique temporelle, c'est-à-dire le temps de l'action ;
- La démarche de prise en compte de l'individu se limite au cerveau. Le corps est absent. Cela a conduit à une simplification dommageable du rapport au monde qui nous entoure ;
- L'action au sens de la motricité et des boucles sensori-motrices (un simple déplacement oculaire pour suivre un objet qui se déplace sur l'écran de projection) n'est pas vraiment considérée même si dès le départ, l'approche gestaltiste posait l'unité de la perception, de l'action et de l'expression ;
- La théorie gestaltiste des formes cherche à définir une certaine couche primaire et universelle de sens, de niveau anthropologique. De ce fait, elle n'intègre pas les dimensions sociales et culturelles de la connaissance.

---

<sup>53</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, pp. 207-213

<sup>54</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, p. 209

Néanmoins, la *Gestalt* ne propose pas un modèle incompatible avec les déterminations culturelles.

Peut-on dire pour autant que l'approche gestaltiste reste purement structuraliste et centrée sur l'organisation formelle des objets ? Fondamentalement non, dans la mesure où ce courant s'est centré sur les perceptions. Les gestaltistes ont tenté de tenir les deux bouts de la chaîne en répondant à la question : pourquoi l'organisation perceptive renvoie-t-elle à des objets externes (c'est-à-dire à des cohérences matérielles persistantes, en partie objectivées par la physique) ? En ce sens, la *Gestalt* se démarque du courant mentaliste de la phénoménologie Husserlienne qui renvoie la perception à une création « exclusive » du vivant et prône l'autonomie radicale d'une certaine dimension de l'esprit par rapport à la nature spatio-temporelle de l'objet considéré.

### 1.2.2 La construction sociale de la réalité

Berger et Luckmann, avec *La construction sociale de la réalité*, s'inscrivent dans le courant constructiviste et tentent d'ouvrir le cadre de la compréhension des phénomènes aux situations sociales<sup>55</sup>. On peut déjà voir dans cette démarche l'idée d'une prise en compte de la complexité. La position revendiquée par les auteurs est que « La réalité du monde n'est plus réductible à un "donné", à jamais immuable, mais à une exploration mouvante qui en modifie à chaque instant le constat et sur lequel l'homme, en relation avec lui-même et avec les autres, a sa part d'influence active. »<sup>56</sup>

Pour Alfred Schutz, la sociologie de la connaissance devait être redéfinie car elle n'étudiait que très peu la distribution sociale de la connaissance. Berger et Luckmann tentent, dans cette logique, de redéfinir les missions de la sociologie de la connaissance mais sur les fondements de la connaissance dans la vie quotidienne. Or, dans la vie quotidienne précisent-ils, le monde est considéré comme donné, pré ordonné et indépendant de la perception que l'on porte sur lui. Il est en fait une réalité interprétée par les hommes et

---

<sup>55</sup> A la fin de leur ouvrage, ils énoncent ce principe épistémologique : « Et encore nous sommes convaincus que seule une compréhension de ce que Marcel Mauss appelle un "fait social total" protégera le sociologue des réifications déformantes du sociologisme et du psychologisme. »

BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 254

<sup>56</sup> MIERMONT, Jacques, note de lecture au sujet de *La construction sociale de la réalité*

possède, pour ces derniers, un sens en tant que monde cohérent. Les auteurs considèrent la réalité comme un « construit social » et la sociologie de la connaissance se doit d'étudier la construction de cette réalité.

Leurs travaux s'inscrivent dans une logique phénoménologique ; ici la notion de réalité est issue de l'emboîtement successif de plusieurs constructions articulées autour des situations vécues de socialisation, des connaissances, du langage...

De cette démarche découlent plusieurs réflexions et concepts essentiels pour notre réflexion et l'avancement de nos travaux.

« La conscience est toujours intentionnelle [...] Peu importe de savoir si l'objet de la conscience est vécu en tant qu'élément d'un monde physique extérieur ou d'une réalité subjective intérieure. [...] Des objets distincts se présentent eux-mêmes à ma conscience comme les constituants de sphères distinctes de réalité. [...] Ma conscience, donc, est capable de se déplacer d'une sphère de réalité à une autre. En d'autres termes, je suis conscient du monde en tant qu'ensemble de réalités multiples. Dans la mesure où je me déplace d'une réalité à l'autre, je ressens la transition comme une forme de choc. »<sup>57</sup>

Dans l'approche de Berger et Luckmann, parmi les multiples réalités, la réalité de la vie quotidienne est souveraine. Elle est organisée autour du « ici et maintenant » et le langage y occupe une place essentielle. Les auteurs décrivent les domaines finis de signification (concept emprunté à Schutz) comme des mondes caractérisés par un détournement d'attention à la réalité de la vie quotidienne. Lors du « saut », c'est-à-dire lors du passage d'un monde fini de sens (par exemple celui de l'expérience religieuse) à celui de la réalité de la vie quotidienne, c'est le langage qui assure la continuité. Ce dernier est un système de signes qui permet à l'homme de se détacher de sa subjectivité, et la compréhension de la réalité de la vie quotidienne passe par une compréhension exacte du langage. Le langage par essence permet d'objectiver, de discourir au-delà de l'expérience et de transmettre à travers le temps.

Par ailleurs, le langage élabore des champs sémantiques qui circonscrivent une zone d'intérêt partagée avec autrui ou non. L'accumulation sélective dans ce champ détermine ce qui sera disponible et commun aux individus côtoyant ce champ sous forme de stock de connaissances.

---

<sup>57</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, pp. 33-34

Une large part du stock est constituée par une connaissance pragmatique élaborée au cours de routines, de situations vécues. Plus le secteur expérimenté est familier et proche, plus la connaissance est complexe et détaillée ; dans le cas contraire, elle est plus générale (ou – c'est nous qui soulignons – plus superficielle et partielle car une connaissance générale, mais cohérente, peut être particulièrement complexe). Les éléments de ma propre expérience s'insèrent peu à peu dans mon stock de connaissance et simultanément le constituent. Les connaissances valides sont remises en cause seulement quand elles échouent dans la résolution d'un problème. Bien que le stock de connaissances représente l'intégralité de la vie quotidienne, la connaissance n'est pas disponible toute en même temps et ne peut pas représenter entièrement la réalité. De plus, chaque individu dispose de son propre stock de connaissances et le partage pour une partie avec d'autres.

Toute activité humaine est sujette à l'accoutumance. L'institutionnalisation est le processus par lequel les actions habituelles mises en jeu par un individu s'enfoncent alors dans la routine, à l'intérieur de son stock général de connaissances, devenant prédonnées à ses yeux et disponibles dans le cadre de ses projets futurs. L'« accoutumance » implique l'importante acquisition psychologique du rétrécissement des choix. Elle libère l'individu du poids de « toutes ces décisions ». Les réflexions théoriques de Berger et Luckmann anticipent les apports des sciences cognitives intéressés par les notions de capacité de « traitement » de l'individu et de surcharge cognitive lorsque ce dernier découvre une tâche nouvelle par exemple dans un environnement éducatif<sup>58</sup>. Pour les auteurs, les processus d'accoutumance précèdent toute institutionnalisation, même lorsqu'ils se déroulent en dehors de toute interaction sociale.

« Les origines de l'ordre institutionnel se trouvent dans la typification par l'individu de ses propres actions et de celle des autres. »<sup>59</sup> L'institutionnalisation se manifeste chaque fois que des classes d'acteurs effectuent une typification réciproque d'actions habituelles. Berger et Luckmann s'attardent alors sur les processus qui contribuent à conférer à une institution, dans un contexte social, une réalité propre, « une réalité qui affronte l'individu comme un fait extérieur et coercitif. » L'idée qui prédomine est celle de l'enracinement progressif d'un fonctionnement social.

---

<sup>58</sup> Néanmoins cette question est abordée de manière très différente selon les approches cognitiviste symbolique ou connexioniste considérées.

<sup>59</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 101

Initialement, l'institution est naissante et circonscrite à un nombre restreint d'individus puis peu à peu elle s'ancre, s'étend... Les théories deviennent ainsi des ensembles symboliques issus de quatre légitimations successives, qui transforment l'expérience en énoncés, les énoncés en esquisses théoriques, puis les esquisses en corps de savoir constitués. Les auteurs prennent pour exemple l'institutionnalisation de la paternité, mais précisent que l'institution peut s'appliquer à des cas plus anodins (comme le repas de famille du dimanche midi) et être seulement circonscrite à quelques individus. L'institution commence à exister à partir du moment où un événement à une signification reconnue et se renouvelle.

Une conséquence de ce processus est la possibilité d'existence de sous-univers socialement compartimentés de signification<sup>60</sup>. « Cela résulte de l'accentuation de la spécialisation du rôle jusqu'au point où la connaissance spécifique devient tout entière ésotérique, à l'opposé du stock commun de connaissances. [...] Les sous-univers de signification peuvent être socialement structurés selon différents critères<sup>61</sup> : le sexe, l'âge, l'occupation, la tendance religieuse, le goût esthétique, etc. ». Pour Berger et Luckmann, la réalité en tant que monde donné et immédiatement accessible n'existe pas, elle n'est que le fruit d'une construction sociale entre des acteurs qui co-produisent cette réalité.

Dans l'ensemble des concepts ou plutôt des processus interactionnels explicités par Berger et Luckmann, nous avons, comme Philippe Baumard<sup>62</sup>, relevé quelques zones insuffisamment explicites ou contradictoires, liées en particulier à la nécessité de prendre en compte une certaine homogénéité des constructions opérées par le genre humain. Ils précisent en particulier comment s'opère le processus de légitimation à l'origine de l'objectivation des interprétations en faisant appel au concept "d'univers symbolique". Les univers symboliques sont pour les auteurs, « les corps de tradition théorique qui intègrent différents domaines de signification et englobent l'ordre institutionnel dans une totalité symbolique »<sup>63</sup>. Les auteurs précisent dans une note la parenté de leur concept avec celui de « religion » de Durkheim.

---

<sup>60</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 118

<sup>61</sup> Nous notons que ces critères sont également des institutions dont certains sont des objets forgés par les sociologues eux-mêmes.

<sup>62</sup> BAUMARD, Philippe, *Constructivisme et processus de la recherche : l'émergence d'une posture épistémologique chez le chercheur*, Cahiers de recherche Larego, Université de Versailles, 1997

<sup>63</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 132

Par ailleurs, Berger et Luckmann font également appel à un niveau anthropologique, enraciné dans l'équipement biologique de l'homme<sup>64</sup>.

Compte tenu de leur position de rejet de l'hypothèse ontologique positive, il est étonnant que les auteurs fassent appel à ces notions et concepts qui renvoient à une dimension symbolique pré donnée et à un déterminisme génétique des humains, donc à une réalité existant en dehors des individus et des interactions qu'ils entretiennent avec le monde. Peut-être que fondamentalement, annonçant en cela les différentes positions possibles du constructivisme, les auteurs ne parviennent pas totalement à se déterminer sur la part à accorder au pré donné dans les réalités construites par les individus.

Nous notons d'ailleurs que dans leur approche, pourtant reconnue pour être celle d'un constructivisme radical, Berger et Luckmann s'intéressent comme nous-mêmes certainement moins au statut de la vérité observée qu'aux conditions et aux processus de son émergence.

### **I.2.3 L'invention de la réalité**

C'est en 1911 qu'apparaît pour la première fois l'expression « invention de la réalité » associée à la notion de « réalité fictionnelle » construite par le malade pour se protéger. Le constructivisme tente justement de préciser comment les hommes, au cours des situations de la vie, construisent des réalités subjectives à partir des éléments qui les entourent. Parmi les travaux qui guident notre recherche, ceux de l'Ecole de Palo Alto sont essentiels parce qu'ils croisent nos préoccupations à la fois au plan épistémologique et méthodologique. Au sujet de Palo Alto, nous abordons dans ce chapitre les aspects centrés sur les notions et concepts constructivistes. Plus loin, nous revenons sur la dimension pragmatique et modélisatrice de l'approche en système.

Berger et Luckmann utilisent les termes de premier ordre et second ordre<sup>65</sup> pour décrire deux niveaux de signification, respectivement celui déjà institutionnalisé et celui en devenir, les significations de second ordre s'appuyant sur les premières pour se légitimer.

---

<sup>64</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 76

<sup>65</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, pp. 127-128



Cette terminologie sera également utilisée (probablement sans réel lien de filiation) par Paul Watzlawick quelques années plus tard pour décrire une autre idée. Deux niveaux de réalité peuvent être définis : la réalité du premier ordre et la réalité du deuxième ordre<sup>66</sup>.

La première tend vers l'objectivité. « Nous » pensons qu'elle existe objectivement hors de nous. Elle correspond à une description de faits, de stimuli ou de phénomènes. Elle s'apparente par exemple à un simple signalement d'événements observés. C'est l'image que le monde nous transmet par nos organes sensoriels, c'est notre perception « brute » des propriétés physiques des objets : couleur, forme, constitution, toutes ces choses mesurables.

La réalité de second ordre est du domaine de l'interprétation desdits phénomènes. Elle est le sens élaboré par un individu (ou un groupe d'individus) confronté au monde qui l'entoure. Certains pourront évoquer, suivant les référents théoriques utilisés, une mise en perspective, un jugement, une confrontation aux valeurs personnelles ou une opinion. Nous nous limitons à comprendre les réalités de second ordre comme une des visions possibles de la réalité<sup>67</sup>.

Le principe de ces deux niveaux de réalité est essentiel pour comprendre les processus interprétatifs du spectateur de cinéma.

Pour reprendre le cas des expérimentations de Lev Kuleshov, la description formelle détaillée d'une séquence constituée du plan serré du visage de Mosjoukine suivi du plan rapproché d'une assiette de soupe est une réalité du premier ordre. Cette description peut comprendre la longueur des plans, la composition de l'image, la perspective choisie, le traitement de la lumière et jusqu'à la description analytique de l'expression des personnages. La définition du contexte précis dans lequel la projection des séquences a été réalisée, sans préjuger de l'incidence que ce contexte peut avoir sur l'interprétation, peut également y figurer.

L'interprétation de la détermination de l'esprit du personnage (intention de manger la soupe, impression de dégoût, envie de jeter l'assiette !) représente une réalité du second ordre : une invention de la réalité du film.

---

<sup>66</sup> WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité, Confusion, désinformation, communication*, 1976  
et WATZLAWICK, Paul (S/dir.), *L'invention de la réalité*, 1988

<sup>67</sup> Pour Paul Watzlawick, « La suggestion permet d'imposer sa conception de la réalité du second ordre (celle du réalisateur) à une autre personne (le spectateur). »  
Entretien avec Paul Watzlawick recueilli lors du séminaire organisé par le CRIC à Marseille le 26 mai 1997

Au cours de l'élaboration d'une réalité de deuxième ordre, il est possible de ne pas disposer des signes nécessaires à une construction évidente du sens. Or l'homme peut s'employer à établir une cohérence dans ce système d'appréhension et construire son interprétation<sup>68</sup>. Ceci est particulièrement mis en évidence dans les phénomènes d'illusion.

Palo Alto appelle *Pars pro toto*, le principe de reconnaissance d'une totalité complexe à partir d'une de ces parties. La réalité de deuxième ordre interprétée dans ce cas correspond à la solution la plus cohérente avec l'ensemble des données disponibles. Même si les données proposées et prélevées comportent une incompatibilité, l'individu tente de construire sa propre hypothèse ; cela conduit à produire « un tout » à partir de quelques éléments. Cette mise en forme s'inscrit d'ailleurs bien dans la démarche gestaltiste. Elle peut aboutir à la reconstruction d'un visage à partir d'une simple chevelure, à l'attribution d'un rang social à partir d'une seule tenue vestimentaire, à la définition du caractère d'un individu sur la base de l'observation d'un seul de ces comportements dans une situation précise... Ce principe constitue un des fondements du constructivisme, il est par définition le lieu d'une interprétation nécessitant l'interaction des dimensions biologiques, culturelles et sociales.

Voir, entendre, interpréter nécessite de procéder à une invention de la réalité. Mais la réalité existe-t-elle et est-elle accessible ?

Pour Francisco Varela, on ne peut pas caractériser le monde par ces attributs, mais seulement par des potentialités. « Il y a certaines contraintes qu'il faut respecter. Il est possible d'établir la différence entre situation "prescriptive" et situation "proscriptive". Dans la situation prescriptive, vous êtes forcés de faire ce que vous êtes en train de faire et rien d'autre. Dans la situation proscriptive, vous pouvez faire ce que vous voulez sauf certaines choses interdites. C'est une position intermédiaire entre l'anarchie et la règle absolue. Les adaptationnistes sont prescriptifs, notre vision est plutôt proscriptive. Les êtres vivants ne peuvent pas faire n'importe quoi. Du point de vue philosophique, c'est une vision qui renvoie à la phénoménalité plus

---

<sup>68</sup> Les réalités de 2<sup>e</sup> ordre, même si elles ne sont pas formulées de cette manière, sont également l'objet d'analyse de Berger & Luckmann.

qu'a une objectivité intrinsèque. Mais ceci n'équivaut pas à l'inexistence du monde, qui est la position radicale du constructivisme. »<sup>69</sup>

Dans le cas du spectateur de cinéma, il est important de se demander où se situe la démarcation entre réalité de premier et de second ordre.

Une première démarche consiste à limiter les réalités de premier ordre à des données purement liées à l'aperception, c'est-à-dire aux caractéristiques mêmes des éléments figés sur les pellicules image et son. Il s'agit alors de se limiter à la matière de l'expression<sup>70</sup>. Elles sont alors une description précise des points lumineux, de leurs couleurs, de leurs surfaces respectives, des formes observées et ce pour chaque partie des images. Les changements relatifs au passage d'une image à une autre sont également à considérer. Pour le son, on note alors les spectres fréquentiels de l'ensemble de la bande sonore, ses variations de niveaux et de fréquences dans le temps, les caractéristiques de l'enveloppe sonore... Si la fréquence, une détermination physique et immanente du son, ne pose pas de problème particulier, la perception de hauteur commence à basculer dans le domaine des réalités de deuxième ordre<sup>71</sup>, de même que la caractérisation du timbre. Toutes deux sont déjà des constructions de l'esprit.

En partant de cette description, la construction de réalité du deuxième ordre peut opérer, en tant que processus, une démarche multiple. Elle transforme d'une part, des ensembles de points lumineux en tâches plus grandes, elle repère des couleurs et les associe aux ensembles constitués. Les tâches deviennent des formes. De manière simultanée, la bande sonore, perçue comme un tout, est disséquée, des éléments sont discriminés, séparés les uns des autres. Des formes sonores apparaissent, certaines sont reconnues en tant que telles.

Puis émerge des formes audiovisuelles issues de l'interaction de l'image et du son, elles sont identifiées comme se déplaçant dans l'espace de projection sonore et visuel. L'espace de la salle de cinéma (l'image projetée sur l'écran et les sons diffusés par les haut-parleurs) est compris comme un espace où

---

<sup>69</sup> VARELA, Francisco, Le cerveau n'est pas un ordinateur. On ne peut comprendre la cognition si l'on s'abstrait de son incarnation, *La recherche*, n°308, avril 1998, p. 109-112

Entretien avec Francisco Varela réalisé par Hervé Kempf

<sup>70</sup> La matière de l'expression est une notion empruntée par Roger Odin au linguiste danois Louis Hjelmslev. Elle désigne la structure matérielle du support des significations.

ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, 1990, p. 31

<sup>71</sup> La hauteur du son se révèle déjà être une construction, une perception pour partie subjective bien que mesurable.

se déroulent des actions qui ont du sens. Finalement ces actions deviennent des événements et l'ensemble de ces événements est reconnu comme partie prenante d'une structure narrative. Un récit se déroule maintenant devant le spectateur.

Une deuxième démarche consiste à considérer comme « automatiques » les perceptions relatives à une ou plusieurs des étapes décrites ci-dessus. Ainsi, on peut qualifier le processus d'association des points, de repérage des formes comme relevant d'un niveau élémentaire qui ne dépend pas de l'interprétation et de l'intentionnalité du spectateur mais d'un donné. Cela décale « vers l'aval » le passage entre réalité de premier et de second ordre.

Or, dans certaines situations d'interprétation au cinéma, ne sont-ce pas ces niveaux en apparence fondamentaux, qui sont en jeu dans la narration ? Les contrastes lumineux occasionnés par les jeux d'ombre et de lumière – ensembles de points non identifiables – ne sont-ils pas parfois au sein de l'action qui se déroule, fortement impliqués dans notre démarche de saisie progressive d'un sens. De même, les masses sonores insignifiantes, informes, voire apparemment imperceptibles desquelles surgissent subrepticement (par une infime variation opérée dans les données filmiques et/ou une modification de la posture d'écoute) des réalités signifiantes, ne mettent-elles pas en jeu notre compréhension du récit ? Ces niveaux dits aperceptifs sont dans notre approche de l'interprétation du spectateur de fiction au cinéma, des niveaux perceptifs. Si, dans une majorité de cas, ils ne sont pas mis en évidence – au sens expérimental du terme – au sein des situations dans lesquelles ils figurent, et de ce fait peuvent paraître « transparents » ; ils participent de la construction de sens, ils y sont insérés.

Cette succession de phases n'est qu'une description de ce que le spectateur doit mettre en œuvre pour pouvoir construire sa propre réalité de deuxième ordre du film. Elle paraît forcément incomplète aux yeux de certains spécialistes des différents domaines impliqués<sup>72</sup>. De plus, et cela est essentiel, la mise en séquence chronologiquement orientée des événements, menant les informations des capteurs, au travers de plusieurs zones de traitement des données jusqu'au cerveau n'est en rien un modèle avéré aujourd'hui. Le modèle de Shannon, schématisant la communication comme seulement orientée de l'émetteur vers le récepteur, n'est plus suffisant<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> De l'audition à la vision, des sciences de la cognition à la biologie et la neurophysiologie

<sup>73</sup> La théorie de Shannon permettait de répondre au problème technique de la quantification et de

L'information n'attend pas certainement d'avoir circulé de bout en bout dans l'hypothétique canal de communication, pour devenir signifiante. En jeu, se trouvent impliqués, selon Francisco Varela, des processus bien plus complexes où siègent rétroaction, interaction entre les réseaux neuronaux et multidirectionnalité dans la transmission des données<sup>74</sup>. Ces réflexions, si elles ne sont pas abordées en tant que telle, c'est-à-dire à un niveau neuro-physiologique dans notre recherche, guide néanmoins notre pensée, nos propositions doivent être compatibles avec ces modes de fonctionnement. Par ailleurs chaque situation d'interprétation révèle des modalités d'interaction différente.

Mais comment peuvent se structurer les réalités de deuxième ordre ? Comment peuvent-elles conduire à des interprétations différentes en fonction des situations et des individus ?

### **I.3 L'élargissement du cadre observé : de la structure à l'action située**

Une question fondamentale dans notre recherche est celle de parvenir à dépasser le cadre de la seule structure filmique et de tenter ainsi de faire entrer dans notre champ d'observation des éléments qui confèrent à notre démarche une dimension pragmatique. Nous ne cherchons pas ici spécifiquement à revenir sur la notion d'immanence. Même si notre propos précise finalement comment elle a été peu à peu dépassée, l'objectif principal reste :

- De poursuivre le recueil des références théoriques essentielles à notre démarche, et ainsi de présenter notre vision du nécessaire élargissement du cadre d'observation des phénomènes
- De préciser comment la mise en système, constitue une solution compatible avec le courant épistémologique qui nous guide et avec la problématique de l'interprétation.

---

l'optimisation de la transmission des données télégraphiques. Il est important d'en rappeler le contexte. C'est ensuite que cette théorie a été reprise pour être appliquée à d'autres usages et dans d'autres disciplines.

<sup>74</sup> VARELA, Francisco, *Approches de l'intentionnalité : de l'individu aux groupes sociaux*, tiré d'une conférence réalisée en mai 1995 à l'Université de Provence, Aix-en-Provence

### I.3.1 Au départ la structure

Ferdinand de Saussure est le père de la linguistique moderne. Dans son *Cours de linguistique générale* en 1912, il rompt avec une approche descriptive et historique des langues pour rechercher les règles formelles de leur fonctionnement. Il défend un point de vue “structural” ou la langue en tant que telle est étudiée comme un système. Un point de départ crucial pour notre réflexion concerne la dichotomie, centrale dans l’architecture conceptuelle de la théorie de Saussure, entre langue et parole. Cette séparation permet à Saussure d’ériger une barrière autour des données linguistiques brutes et de leur attribuer le rôle de matière première. L’enjeu des recherches de Saussure n’est alors pas moins que d’institutionnaliser une science de l’étude du langage humain, en tant que système de signes.

Il définit la langue comme « un système de signes exprimant des idées et, par là, comparable à l’écriture, à l’alphabet des sourds-muets [...] Elle est seulement le plus important de ces systèmes. »<sup>75</sup> Saussure compare la langue à une symphonie dont la « réalité est indépendante de la manière dont on l’exécute ; les fautes que peuvent commettre les musiciens qui la jouent ne compromettent nullement cette réalité. »<sup>76</sup> Cette métaphore nous permet de bien comprendre ce qui constitue un système de signes et l’indépendance de celui-ci vis-à-vis de l’utilisation qui en est faite.

Le chapitre traitant des rapports syntagmatiques et des rapports associatifs est intéressant, c’est principalement ici que Saussure pose la question de savoir si les phrases appartiennent à la langue ou à la parole et, par la même, définit le cadrage de son système. Pour lui, « dans un état de langue, tout repose sur des rapports »<sup>77</sup>, mais ces rapports se déroulent dans deux sphères distinctes et correspondraient à « deux formes de notre activité mentale, toutes deux indispensables à la vie de la langue ». La signification dans la langue, et la référence dans la parole se constituent indépendamment l’une de l’autre. Ces deux sphères seraient chacune, génératrices d’un ordre de valeurs. « D’une part, dans le discours, les mots contractent entre eux, en vertu de leur enchaînement, des rapports fondés sur le caractère linéaire de la langue » ; il s’agit précisément de rapports syntagmatiques. D’autre part, « en dehors du discours, les mots offrant quelque chose de commun

---

<sup>75</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1995, p. 33

<sup>76</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1995, p. 36

<sup>77</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1995, p. 171

s'associent dans la mémoire » pour former des rapports associatifs (plus tard dénommés paradigmatiques). Pour Saussure, le signe est fondé uniquement dans la langue. La linguistique a donc pour Saussure, l'objectif d'étudier les signes dont la langue est composée, ainsi que leurs rapports. Ces signes constituent des objets réels et concrets « qui ont leur siège dans le cerveau »<sup>78</sup>. Chaque signe est défini comme l'articulation d'un signifiant et d'un signifié.

Néanmoins, Ferdinand de Saussure a insisté sur le fait que la langue est un phénomène social, cette dernière peut être totalement considérée indépendamment et avec ses propres règles. Si le système de la langue existe pour lui de manière autonome ; on peut trouver les règles de son fonctionnement au sein même de la structure. La mise en système de Ferdinand de Saussure constitue un exemple de modélisation encore largement approfondi de nos jours, si l'on en juge par les nombreux articles actuels, qui en font l'étude.

D'une certaine manière, la prise de conscience – dans la recherche – de la nécessité pour comprendre les phénomènes humains d'élargir le cadrage de l'observation pour y intégrer des données culturelles, sociales..., provient en partie des résultats définis dans le *Cours*. La possibilité de faire l'étude de la langue indépendamment de ses usages sera par la suite largement discutée. C'est principalement dans l'interaction entre la langue et la dimension sociale où résident des insuffisances. Jakobson<sup>79</sup>, plus de 50 années plus tard, affirmera qu'opposer langue et parole est aussi impossible que d'opposer individu et société. D'une part, c'est dans chaque individu que le langage se concrétise, non pas uniquement en tant que parole, mais comme une langue composite qu'il est constamment en train de reconstruire avec toutes les interactions langagières. D'autre part les événements de parole dans leur déviance des systèmes codifiés ne dépendent pas seulement d'une liberté individuelle, mais sont intégrés à des microcosmes sociaux multiples. Pour Jakobson, la théorie saussurienne du langage découpe artificiellement une partie codifiée, prévisible et monologique et une partie anarchique, indescriptible et dialogique<sup>80</sup>. Il travailla donc – sur la base de ces

---

<sup>78</sup> SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, 1995, p. 32

<sup>79</sup> JAKOBSON, Roman, *Langue and parole : Code and message*, *On language*, 1990, pp. 80-109

<sup>80</sup> Pour ce passage sur les théories Saussurienne, nous nous sommes inspirés des remarques des documents de deux doctorants :

TOTSCHNIG, Michael, *Eléments pour une théorie pragmatique de la communication*, Université de

insuffisances – sur les embrayeurs, les mots déictiques et les pronoms personnels, pour permettre en particulier l’ancrage de l’énoncé dans la situation d’énonciation. Ces travaux le conduisent, en proposant un modèle fonctionnaliste du langage, à montrer que la linguistique doit s’intéresser à l’intégralité des fonctions que les actes de paroles sont appelés à remplir<sup>81</sup>.

Nous avons choisi l’exemple certainement le plus marquant, celui de la linguistique, pour développer l’idée que la mise en système et la notion de structure sont étroitement liées. Cette organisation – celle des systèmes – s’est dans un premier temps limitée à des « objets observables » pour, par la suite, comprendre comment interagissent des éléments périphériques et contextuels. La notion de système n’est intrinsèquement en rien, une notion pragmatique.

D’autres exemples dans la logique de notre document auraient pu nous servir également de fil conducteur. Le courant de la *Gestalttheorie*, dont les principes fondamentaux de la perception des formes constituent un système structural par excellence, a servi de base à de nombreux travaux par la suite. Nous pensons à ceux de Jean Piaget, lequel reconnaît un certain caractère biologique des formes. Mais, par la mise en relation entre perception et intelligence, il aboutit à la critique de l’idée de l’invariance des lois d’organisation au cours du développement mental. Deux des ouvrages de Jean Piaget, *Le structuralisme*<sup>82</sup> et *Logique et connaissance scientifique*<sup>83</sup> posent les bases de réflexions sur l’organisation systémique.

### I.3.2 Du code au contexte

Le modèle de la communication inspiré de la linguistique saussurienne s’est construit sur le concept du code linguistique ou sémiologique. Ce concept s’apparente totalement au modèle de la communication de Shannon. La

---

Montréal, 2000

TOGNOTTI, Sandrine, *Le Cours de Linguistique Générale de Saussure : Le rôle de la langue vis-à-vis de la pensée*, 1997

<sup>81</sup> Dans son analyse des rapports entre la poétique et la linguistique, Jakobson distingue six fonctions du langage qui sont définies en ce qu’ils mettent en avant respectivement une des composantes de l’événement de la parole : émotive (l’émetteur), conative (l’auditeur), référentiel (le contexte), poétique (le message), phatique (le canal), métalinguistique (le code).

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, I, 1963

<sup>82</sup> PIAGET, Jean, *Le Structuralisme*, 1968

<sup>83</sup> PIAGET, Jean, S/dir., *Logique et connaissance scientifique*, 1968



langue n'est autre qu'un système de signes codés, de liaisons stables, entre signifiant et signifié, qui ne demandent qu'à être décodés. Par la suite, les différents projets de la sémiologie ne changeront pas fondamentalement cette logique. Le message est considéré comme un invariant de sens, les recherches sont centrées sur la langue, le code et l'énoncé. Il est intéressant de noter que le caractère réducteur de ce modèle n'avait pas échappé à Baudrillard : « Cette structure (émetteur/message/récepteur) se donne pour objective et scientifique puisqu'elle suit la règle de la méthode : décomposer son objet en éléments simples. En fait, elle se contente de formaliser un donné empirique, l'abstraction de l'évidence et de la réalité vécue : c'est-à-dire les catégories idéologiques sous lesquelles se parle un certain type de rapport social, précisément celui où l'on parle et l'autre non, où l'autre a le choix du code et l'autre la seule liberté de s'y soumettre ou de s'abstenir. »<sup>84</sup>

Plusieurs courants de réflexions, tout particulièrement dans les champs de la linguistique (Jakobson, Benveniste, Ducrot), des actes de langage (Austin, Searle) et de la psychosociologie (Bateson, Watzlawick) viennent modifier et complexifier ce modèle.

Les pragmaticiens du langage montrent d'abord que pour comprendre les significations, il faut dépasser le cadre de la phrase pour s'attacher à l'énoncé, et aux relations qu'ils entretiennent ensemble. Ils montrent ensuite que les phrases, au sein des situations dans lesquelles elles prennent place, permettent d'exprimer autre chose que simplement l'affirmation de faits. Ainsi, ils mettent en évidence qu'un message permet aussi d'exprimer des sentiments, de manifester des attitudes, de formuler des problèmes, de s'adresser à un interlocuteur, d'influencer, de se mettre en scène... En élargissant le cadre d'observation au-delà des dimensions lexicales et syntaxiques de la phrase et en prenant en compte les usages dans lesquels ces phrases sont impliquées, ces travaux conduisent à définir une linguistique de l'énonciation capable de recenser « les formes linguistiques dont la signification est pragmatique plutôt que descriptive et d'expliciter leur signification en leur assignant des conditions d'emploi. »<sup>85</sup> Néanmoins, il subsiste toujours une idée d'immanence dans les travaux des premiers pragmaticiens du langage, dans la mesure où, même si le schéma classique

---

<sup>84</sup> BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, 1972, pp. 220-221

<sup>85</sup> RECANATI, François, *Les énoncés performatifs*, 1981, p. 29

se complexifie, les éléments pragmatiques mis en évidence restent attachés au signe transmis, et sont véhiculés de l'émetteur vers le récepteur.

L'approche de Palo Alto est tout à fait complémentaire, elle n'est pas centrée sur une approche pragmatique du langage mais sur un cadrage plus large considérant généralement l'ensemble des échanges. La pragmatique de Bateson et de Watzlawick montre que la communication est à la fois digitale et analogique, que l'homme est autant rationnel qu'émotionnel et que les interprétations sont des inventions de la réalité. La dimension constructiviste et complexe de l'émergence du sens y apparaît plus présente que dans les autres approches.

Ce qui est commun à toutes ces recherches, c'est qu'elles remettent en question un principe dominant, celui qui voyait dans le langage une structure objective et exclusivement factuelle, et qui essayait d'établir les conditions de la validité des caractéristiques intrinsèques de la langue. Peu à peu, ces problématiques nouvelles qui visent à dépasser le modèle du code introduisent une nouvelle compréhension de la notion de signification. Les messages n'y sont plus considérés exclusivement comme des séquences de signes qui se dévoilent mais comme des indices permettant d'inférer les intentions informatives du locuteur. Ainsi, apparaissent, au-delà des signes produits par l'émetteur, des informations d'arrière-plan, ensemble de connaissances biologiques et culturelles communes aux acteurs de la communication. Pour Searle, c'est cet « arrière-plan d'assomptions et de pratiques qui rend la communication possible. »<sup>86</sup>

Le développement de la pragmatique sous ces différentes formes comme la linguistique de l'énonciation, la théorie des actes de langage, l'approche psychosociale a fait progressivement éclater le modèle du code et de l'énoncé tout en intégrant peu à peu une notion essentielle pour appréhender les origines de la signification et le processus interprétatif : le contexte. Considérer des conditions contextuelles, c'est considérer que les faits humains ne peuvent être invariants et que leur connaissance passe par la prise en compte de la situation dans laquelle ils se déroulent.

Austin, Searle et Grice, associent à la notion de contexte une définition de ce que doit être l'étude de la communication. Pour eux, un modèle de la communication doit rendre compte du sens des phrases en fonction du contexte des usages auxquels elles servent.

---

<sup>86</sup> SEARLE, John Rogers, *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, 1982, p. 35

Pour Watzlawick, le contexte est avant tout un élément à considérer pour comprendre comment se produisent les communications. Il rappelle que tout échange prend nécessairement place dans un réseau d'échanges qui en constitue le contexte. De ce fait, ne pas inclure le contexte dans l'analyse d'une situation conduit à en avoir une vision partielle et insuffisante. Pour Palo Alto, un phénomène demeure incompréhensible tant que le champ d'observation n'est pas suffisamment large pour qu'y soit inclus le contexte dans lequel ledit phénomène se produit. Dans la même logique, le contexte ne peut déterminer un métacontexte. En d'autres termes, on ne peut expliquer ce qui se produit dans un contexte par des mécanismes empruntés à un niveau hiérarchiquement inférieur.

L'introduction de la notion de contexte conduit à appréhender différemment toutes les formes de communication, bien au-delà du seul langage<sup>87</sup> et de l'oralité. Les études pragmatiques puis et surtout sémio-pragmatiques tentent maintenant de comprendre comment, dans une certaine mesure, les pratiques communicationnelles sont liées à un média, c'est-à-dire comment les situations dans lesquelles sont insérés ces médias et les médias eux-mêmes, convoquent certaines compétences, favorisent ou non certaines qualités de relations humaines et sociales, participent à construire telles ou telles définitions pertinentes des contextes associés.

### **I.3.3 Système de pertinence et action : vers une logique de l'émergence**

Avec la notion de réalité de deuxième ordre, nous avons introduit l'idée que les interprétations n'étaient peut-être que des inventions de la réalité construites par les individus, à partir des éléments dont ils disposent. Pourtant, même si la notion de code ne nous semble pas suffisante pour

---

<sup>87</sup> Danielle-Claude Bélanger donne une explication claire des éléments nécessaires pris en compte par un interprète et de l'importance du contexte dans une communication finalisée.

« Trop de personnes pensent à tort que les interprètes s'affairent à répéter dans une autre langue les mots prononcés par un premier locuteur. Il est vrai que certaines catégories lexicales imposent un passage entre les langues, que l'on prenne pour exemple les noms propres, les chiffres, les titres... Toujours est-il que, dans la grande majorité des cas, l'interprète doit arriver à percer l'enveloppe lexicale du message pour atteindre le sens de ce qui est communiqué. Par ailleurs, les mots pris isolément ont généralement plusieurs possibilités de signification et c'est le contexte qui permet de fixer le sens dans la situation. Ainsi, pour interpréter correctement, l'interprète doit tenir compte du message mais aussi d'une foule d'autres informations telles que le contexte social, culturel, les attentes, les buts des intervenants... »

BELANGER, Danielle-Claude, *L'interprète en langue des signes*, UQAM, 1995

pouvoir régler la question du sens, ni laisser la place à une vision constructivisme de son émergence, nous ne nions pas l'existence de toute forme de réalité. Pour éclairer notre position, nous abordons dans ce paragraphe la question des « forces » qui opèrent la mise en cohésion et l'articulation des informations qui nous entourent. Cette question est essentielle lorsque l'on aborde la question de la construction de sens. Dans notre démarche systémique visant à contribuer à éclairer le processus interprétatif du spectateur de cinéma, nous considérons ce qui suit comme une véritable prise de position qui nous conduit à définir par quelle logique nous considérons l'interprétation du réel.

Dans tout ce qui suit, bien que notre propos semble se construire jusqu'à maintenant sur des apports théoriques non spécifiquement appliqués au spectateur de cinéma, la proximité avec les thématiques qui nous préoccupent est particulièrement marquée. Le terme d'objet – celui que perçoit l'individu et que nous utilisons en particulier au sujet de la critique Heideggerienne à la pensée Husserlienne – s'applique à l'objet<sup>88</sup> que constitue le film et l'environnement dans lequel il est diffusé. Nous décrivons les caractéristiques plus spécifiques de l'objet filmique, plus loin dans ce document.

### **I.3.3.1 Vision du monde**

Il est probable que le concept de vision du monde, au moins pour la définition de ses principes essentiels, soit issu du champ de la psychopathologie phénoménologique. C'est là, plus qu'ailleurs, qu'était nécessaire le souci du monde vécu et la prise en compte des cadres de réalité quotidienne des individus. Jaspers fut l'un des premiers à considérer le délire comme une certaine manière d'être au monde, de le percevoir et de le signifier<sup>89</sup>. Le principe de vision du monde qui conduit à celui de système pertinence est un des fondements de la pensée constructiviste. Il exprime que la « logique interne » des acteurs ou les « prémisses psychologiques » selon Watzlawick, se construisent dans le quotidien des expériences vécues et interviennent dans leurs définitions des situations et dans leurs compréhensions des phénomènes qui les entourent. La vision du monde devient le soubassement des démarches d'interprétation.

---

<sup>88</sup> Nous ne parlons pas ici de l'objet peircien – c'est-à-dire ce que le signe représente – mais de l'objet observé. L'objet se définit ici dans son rapport avec le sujet observant (couple sujet-objet).

<sup>89</sup> JASPERS, Karl, *De la psychothérapie, Etude critique*, 1956

Berger et Luckmann y associent le principe de typification. Les individus construisent le monde à partir de leur propre expérience et forment un stock de connaissances disponibles qui est lié à leur situation biographiquement déterminée. Les acteurs créent un système de pertinence qui leur est propre et permet de construire des typifications, c'est-à-dire que la connaissance d'une chose par expérience est reportée sur les autres choses similaires. Des types sont ainsi formés.

Pour Schutz : « Le système de pertinence d'un individu est un état psychologique de prédisposition (mettant en cause le cognitif, l'affectif, le perceptif et le comportemental). Il est fonction de l'ensemble des problèmes spécifiques qui préoccupent l'individu, des projets qu'il a et qui forment son orientation de vie au moment où on le considère. A cet ensemble de préoccupations, formant le système de pertinence d'un individu, correspond une vision du monde, et donc, une perception sélective des éléments des situations et des phénomènes de la vie. »<sup>90</sup> Définir une situation, c'est choisir dans un environnement les éléments pertinents pour traiter cette situation.

### I.3.3.2 Les intentionnalités

Avec l'intentionnalité, un pas est franchi dans la tentative d'explication de nos actes de langage et de nos actes d'interprétation. On s'accorde à dire que nos concepts usuels de perception et d'action sont causaux. Paul Grice, par exemple, a montré que notre concept de perception est celui d'une expérience de perception, causée de la bonne manière par l'objet perçu<sup>91</sup>.

Pour éclairer un des concepts clés que nous utilisons, il est important de revenir sur les travaux de Searle au sujet de l'intentionnalité<sup>92</sup>.

C'est Franz Brentano, le promoteur de la « psychologie de l'acte » qui introduisit la notion d'intentionnalité<sup>93</sup>. Selon lui, le contenu de conscience n'est jamais immanent à lui-même et n'acquiert de consistance que par l'intentionnalité de l'acte même. La couleur ou la forme d'un objet, par exemple, ne possèdent pas d'existence propre dans l'acte perceptif ; elles ne sont présentes à la conscience que par une référence d'intentionnalité. Il n'est pas possible de concevoir un acte qui ne soit pas dirigé vers un objet.

---

<sup>90</sup> SCHUTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, 1987

<sup>91</sup> GRICE, Paul, *The causal theory of perception, Perceiving, sensing, knowing*, 1965

<sup>92</sup> SEARLE, John Rogers, *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, 1985

<sup>93</sup> Gestaltisme, Encyclopædia Universalis, 1998

Tout phénomène psychique se définit donc comme un acte caractérisé par une référence extrinsèque à un objet. Un phénomène physique, par contre, est intrinsèquement complet, vu qu'il ne suppose, pour être défini en soi, aucune référence intentionnelle à un autre objet.

L'intentionnalité peut se comprendre dans un sens « philosophique » large. Elle désigne tout rapport d'un état de conscience avec le monde, comme le rapport d'une croyance à un fait réel, d'un désir à un fait improbable, d'une perception à un objet perçu, ou même d'une intention à un acte à accomplir. Searle suggère l'existence d'un lien nécessaire entre l'intentionnalité de l'expérience (la perception et l'action), l'intentionnalité des états de la conscience (croyances et désirs) et l'intentionnalité des actes de langage. Les actes de langage s'expliquent alors comme l'extériorisation des états de conscience, et mettent en œuvre les ressorts de l'expérience. Dans la « performance » d'un acte de langage, la conscience du locuteur impose intentionnellement les conditions de satisfaction d'un état de conscience à l'énonciation. De même, dans sa réception, l'allocutaire interprète intentionnellement l'énoncé comme expression d'un état intentionnel du locuteur. Néanmoins la problématique reste essentiellement centrée sur la performance de l'acte de langage.

Pour Searle, un état de conscience qui est intentionnellement dirigé vers le monde a comme condition de satisfaction que l'état des choses corresponde réellement à l'objet qui est représenté dans cet état, soit comme fait, soit comme résultat du changement.

De ce fait, la pensée de Searle s'inscrit dans une logique où le système observé reste essentiellement circonscrit – même si la notion de contexte est présente – au « monde constitué » par le locuteur et l'allocutaire.

Si Weber assignait déjà à la sociologie, la tâche d'expliquer par la compréhension le sens de l'agir tel qu'il est pour l'auteur de l'action, c'est Schutz qui, par la confrontation du paradigme weberien à la pensée de Husserl, reformule la question de la signification et de la coordination de l'action dans une perspective phénoménologique. Mais les apports de l'interactionnisme symbolique, comme le "tournant linguistique" opéré sous l'influence de la philosophie du langage et de la pragmatique, ont donné naissance à de nouvelles formulations de la relation entre langage, sens de l'action sociale et ordre social.

La question du rôle de l'action dans l'interprétation est devenue une question centrale. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, on trouve différentes prises de positions sur les relations qu'entretiennent d'une part, l'acte d'être engagé dans une situation et, d'autre part, l'acquisition des connaissances.

Or, dans de nombreuses lectures sur la question du sens au cinéma<sup>94</sup>, le spectateur, en regard des données textuelles, se sert exclusivement de ses propres acquis pour construire les significations. Même dans les recherches introduisant la dimension phénoménologique, la participation du spectateur consiste souvent alors à s'orienter vers l'objet cinématographique en mobilisant une intentionnalité sui generis, c'est-à-dire une intentionnalité elle-même générée à partir des schémas que le spectateur connaît déjà et sur lesquels il s'appuie. Nous souhaitons orienter le débat sur cette question pour pouvoir ultérieurement prendre position et faire avancer notre projet dans ce sens.

Dans *Etre et temps*<sup>95</sup>, les motivations premières de Heidegger sont de saper les fondements de la tradition cartésienne qui accorde une priorité au savoir sur la pratique<sup>96</sup>. Pour lui, le sujet connaissant, attribuant le sens et situé à l'écart du monde – point de vue qui est au centre de la phénoménologie d'Husserl – doit être remplacé par un sujet agissant, attribuant le sens et engagé dans la pratique. Pour Heidegger, l'activité pratique est la manière fondamentale dont les sujets accordent du sens aux objets. Il nie le principe selon lequel l'activité pratique présuppose une compréhension théorique du monde. A l'inverse, il pense que l'activité humaine joue un rôle dans la constitution que nous faisons du monde.

### **I.3.3.3 La relation entre l'acteur et l'objet**

Pour Hubert L. Dreyfus, l'enjeu du désaccord entre Husserl et plus tard Searle d'un côté, et Heidegger d'un autre côté, dépasse de beaucoup le seul rapport de la pratique à la théorie. « La question véritable concerne deux

---

<sup>94</sup> Nous pensons en particulier aux recherches dont l'approche est cognitive (Michel Colin, David Bordwell...).

<sup>95</sup> HEIDEGGER, Martin, *Etre et temps*, 1986

<sup>96</sup> Nous nous référons à l'article d'Hubert L. Dreyfus. Il s'agit pour l'essentiel de réflexions relatives aux prises de position respectives de Heidegger, Husserl et Searle au sujet du rôle de l'action. DREYFUS, Hubert L., La critique heideggerienne de l'approche husserlienne et searlienne de l'intentionnalité, *Intellectica*, n°17, 1993/2, pp. 27-49

façons opposées de rendre compte de l'intentionnalité. »<sup>97</sup> Tel qu'il fut utilisé par Brentano puis par Husserl, le terme d'intentionnalité décrit le fait que des états mentaux comme percevoir, croire, désirer, avoir peur, avoir des doutes, etc. ont toujours lieu à propos de quelque chose, c'est-à-dire qu'ils sont dirigés vers quelque chose de déterminé par la description donnée d'un objet, que ce dernier existe ou pas en dehors de l'esprit. La propriété mentale qui rend compte de la possibilité de cette direction est appelée le contenu représentationnel ou intentionnel de l'état mental.

« Heidegger ne veut pas faire de l'activité pratique l'activité première ; il veut montrer que ni l'activité pratique ni l'acte contemplatif de connaissance ne peuvent être compris comme une relation entre un sujet autosuffisant, armé de son contenu intentionnel, et un objet indépendant. »<sup>98</sup> Ce à quoi Heidegger s'oppose, c'est la conception traditionnelle de la pratique conçue comme comprenant à l'avance les représentations. Pour Searle par exemple, l'action doit s'expliquer en termes d'états mentaux ayant un contenu intentionnel : l'intention de l'action préexiste à l'action. Heidegger tente d'échapper à cette tradition philosophique, en concentrant son effort sur un dépassement de la distinction sujet/objet, que ces conceptions présupposent.

« Husserl définit la phénoménologie comme l'étude du contenu intentionnel demeurant à l'esprit une fois le monde mis entre parenthèses, c'est-à-dire après la réduction phénoménologique. Heidegger s'oppose à l'affirmation qui sous-tend cette méthode, affirmation selon laquelle la relation d'une personne au monde et aux choses qui sont en lui, doit toujours être médiatisée par un contenu intentionnel, de sorte qu'il devient possible d'opérer une réduction qui sépare l'esprit, du monde. »<sup>99</sup>

Heidegger précise : « La conception courante de l'intentionnalité méconnaît ce sur quoi, dans le cas de la perception, se dirige le percevoir. Elle méconnaît du même coup la structure de se diriger sur, l'*intentio*. La mécompréhension réside dans une subjectivisation à contresens de l'intentionnalité. [...] L'idée d'un sujet n'ayant de vécus intentionnels que dans sa sphère, sans être dehors, mais restant enfermé dans sa boîte, est un non-sens qui méconnaît la structure ontologique fondamentale de l'étant que nous sommes nous-mêmes. »<sup>100</sup> Pour Heidegger, tout se passe comme si le contenu intentionnel ne pouvait avoir de référence que grâce à une certaine

---

<sup>97</sup> DREYFUS, Hubert L., traduction de Jean Lassègue, p. 1 (du document Internet)

<sup>98</sup> DREYFUS, Hubert L., traduction de Jean Lassègue, p. 2 (du document Internet)

<sup>99</sup> DREYFUS, Hubert L., traduction de Jean Lassègue, p. 3 (du document Internet)

<sup>100</sup> HEIDEGGER, Martin, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, 1985, pp. 88-89



relation avec le monde extérieur au moment même où il est en relation avec ce monde.

Hubert L. Dreyfus cite dans son article un passage de *Human encounters in the social world* de Aron Gurwitsch où ce dernier expose son interprétation de *Etre et temps* (Aron Gurwitsch fut étudiant de Husserl tout en étant un lecteur attentif de Heidegger). « Ce qui s'impose à nous dans l'action n'est pas déterminé par nous comme si nous étions un individu qui se tiendrait à l'extérieur de la situation et qui y jetterait un regard. Ce qui se produit et s'impose à nous est plutôt prescrit par la situation et sa structure propre, et plus nous lui faisons justice plus nous nous laissons guider par elle, c'est-à-dire moins nous nous retenons de nous immerger en elle et de nous subordonner à elle. Nous nous trouvons dans une situation et nous sommes mêlés à elle, environnés par elle et comme absorbés par elle. »<sup>101</sup>

Pour Searle, « Nos actions amènent le monde à correspondre avec ce que nous voudrions si nous y avions pensé. »<sup>102</sup> Pour Heidegger, l'expérience de l'action génère en plus une relation de causalité qui va du monde à l'esprit. La situation participe à faire sortir l'action de nous. Si un engagement dans le monde n'implique pas que l'expérience de l'action soit séparée de l'action elle-même, de même, la perception n'implique pas que l'expérience subjective soit séparée de l'objet de l'action.

Ce point de vue est d'ailleurs proche de celui de Maurice Merleau-Ponty. Celui-ci développe l'idée selon laquelle l'expérience de la perception est l'expérience de notre ouverture au monde : « L'enfant vit dans un monde qu'il croit d'emblée accessible à tous ceux qui l'entourent, il n'a aucune conscience de lui-même<sup>103</sup>, ni d'ailleurs des autres, comme subjectivités privées, il ne soupçonne pas que nous soyons tous et qu'il soit lui-même limité à un certain point de vue sur le monde. C'est pourquoi il ne soumet à la critique ni ses pensées, auxquelles il croit à mesure qu'elles se présentent, et sans chercher à les lier, ni nos paroles. Les hommes sont pour lui des têtes vides braquées sur un seul monde évident où tout passe [...]. Mais en réalité, il faut bien que les pensées barbares des premiers âges demeurent comme

<sup>101</sup> GURWITSCH, Aron, *Human encounters in the social world*, Duquesne University Press, 1979

<sup>102</sup> SEARLE, John Rogers, *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, 1985, p. 120

<sup>103</sup> Nous notons que les enfants ne sont pas les seuls dans ce cas. Notre capacité à percevoir ce qui nous entoure comme un environnement, sur lequel nous pouvons agir par notre interprétation, n'est pas systématiquement mobilisée. Nous croyons souvent découvrir – en particulier lorsque la situation est nouvelle – un phénomène extérieur, impossible à remettre en cause.

un acquis indispensable sous celles de l'âge adulte, s'il doit y avoir pour l'adulte un monde unique et intersubjectif. »<sup>104</sup>

Dans la perception, nous ne faisons pas l'expérience de nous-mêmes en tant que récepteurs passifs. En tournant mon attention vers quelque chose, je m'expérimente moi-même comme lui donnant la possibilité d'apparaître. De plus, je peux focaliser mon attention sur une des parties et la manifester de plus en plus en détail.

Heidegger remet en cause une autre affirmation de Searle. Pour ce dernier, le contenu intentionnel de l'expérience de l'action est la représentation des conditions de satisfaction de l'action, c'est-à-dire la représentation de la situation que j'essaye d'achever. En d'autres termes, même si elle est spontanée, l'action ne peut être qu'intentionnellement conduite, il existe toujours une représentation du but de l'action.

Pour Heidegger, « un examen phénoménologique montre que dans une large variété de situations, les êtres humains sont en rapport avec le monde d'une façon intentionnellement organisée sans qu'ils soient constamment accompagnés d'une représentation qui spécifie ce que l'action tente d'accomplir. »<sup>105</sup> Pour Hubert L. Dreyfus, il s'agit même d'une majorité d'activité comme celles que nous faisons de manière experte, habituelle, fortuite... Finalement les situations les plus étudiées sont logiquement celles qui se déroulent selon le mode de distinction entre le sujet et l'objet, selon un état délibéré qui est évidemment le mode d'être que l'on a le plus tendance à remarquer.

Cette séparation entre sujet et objet, si manifeste dans le cas du spectateur au cinéma ou du lecteur devant une œuvre textuelle, est en partie également la cause de la tentation immanentiste. Le film est là, en tant qu'objet matériel omniprésent, en tant que forme visuelle et sonore identifiable hors de nous, il est tellement distinct de nous que nous ne pouvons qu'en subir les effets et les injonctions consignées dans sa structure même.

Pour appréhender la mise en sens et le passage à l'acte, Searle et Heidegger, considèrent bien le même système d'éléments pertinents : les objets, les acteurs, leurs intentionnalités. Leurs points de vue respectifs

---

<sup>104</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 1998 (1945), pp. 407-408

<sup>105</sup> DREYFUS, Hubert L., traduction de Jean Lassègue, p. 8 (du document Internet)

diffèrent sur la dynamique de leurs interactions, sur les possibles rétroactions entre le monde des objets et l'intentionnalité et sur la capacité des comportements humains à construire une intention suiréférentielle qui représente leur but.

Depuis, d'autres courants de réflexions ont contribué à aborder la question des conditions d'émergence du sens dans l'action.

### **I.3.3.4 De l'ethnométhodologie à l'action située**

#### **I.3.3.4.1 De l'ethnométhodologie**

Dans les années 1980<sup>106</sup>, Lucie Suchman, anthropologue formée à l'école de l'ethnométhodologie, joue un rôle marquant dans ce domaine, en particulier avec son ouvrage *Plan et action située*<sup>107</sup>.

Elle développe deux thèses essentielles pour notre démarche<sup>108</sup>.

Jusqu'à lors, les chercheurs en intelligence artificielle adoptent, pour construire des robots capables d'agir de manière autonome, le modèle du plan. Ainsi, en toutes situations, ils considèrent l'individu comme un acteur rationnel ; un individu qui pour agir, confectionne des plans, se donne intuitivement un but et ensuite en fonction de l'analyse qu'il fait de la situation et des circonstances, va sélectionner des moyens appropriés à son but et va anticiper le déroulement de son action en divisant son plan en sous-plans. Le moment du passage à l'action est simplement une phase d'exécution avec simplement quelques adaptations du plan qui a été élaboré avant l'action. Ce point de vue découle en droite ligne de la logique de l'approche symboliste de la cognition dans laquelle l'organe interne de compréhension et de décision – circonscrit généralement au cerveau – n'est pas en relation directe avec le monde mais se crée des représentations puis par computation, traite les

---

<sup>106</sup> Nous nous intéressons ici aux travaux récents sur la prise en compte de la situation. Il faut noter l'influence qu'ont pu exercer des anthropologues comme Bronislaw Malinowski qui introduisit au début des années 1910 la notion d'observateur-participant en anthropologie culturelle. Ces concepts seront utilisés ensuite par Jakobson et renvoient directement à l'importance de la situation. Dans la continuité, les ethnométhodologues – et c'est là leur dette à l'égard de la phénoménologie – considèrent le monde comme un objet de perception et d'action de sens commun.

<sup>107</sup> SUCHMAN, Lucie, *Plans and situated action : the problem of human-machine interaction*, 1987

<sup>108</sup> Notre propos s'appuie pour partie sur deux productions de Louis Quéré :

La première est une conférence, à laquelle nous avons participé, qu'il a donnée à Montpellier en juin 1999 pour le CRIC et le CERIC sur le thème : Action et cognition situées.

La deuxième est un article :

QUERE, Louis, *La situation toujours négligée*, 1997

données, calcule, effectue des opérations, fait des inférences et des comparaisons<sup>109</sup>.

Pour Lucy Suchman, même si l'acteur élabore des plans aussi précis que possible, il procède dans le cours de l'action à une analyse en contexte. L'action crée des circonstances particulières que l'acteur ne pouvait véritablement anticiper. Au cours de l'action, l'acteur ne peut s'appuyer uniquement sur la modélisation qu'il avait préalablement réalisée et qui participe à la détermination de son intentionnalité. Il est capable d'adapter son interprétation de la situation en s'appuyant sur ses savoirs faire (*skills*) et ses aptitudes à s'ajuster aux circonstances.

Le deuxième résultat qui découle en partie du premier est la mise en évidence d'importantes « distorsions » entre la prévisualisation du plan et le déroulement réel de l'action. Pour Lucy Suchman, le plan d'action est comparable sur certains points au compte rendu *a posteriori* de l'action. Dans les deux cas, il y a un certain rapport à l'action. L'action n'est pas considérée de l'intérieur, elle est transformée en objet. Or, dans le temps de l'action, l'individu n'est pas face à un objet qu'il peut structurer par la pensée, réorganiser facilement. Il n'est pas dans une phase de délibération, mais fait face au déroulement de l'action. Cette temporalité interne à l'action n'est pas la temporalité de l'action lorsqu'elle est terminée, que l'on peut la dater et la percevoir comme une forme finie en lui attribuant un début et une fin.

Un exemple étonnant de cette différence entre le plan et le cours d'action est apporté par les travaux d'Hutchins. Il concerne ses études réalisées dans le cockpit des avions, un contexte très différent de celui (ou ceux) du spectateur de cinéma mais qui, selon nous, éclaire la manière dont le spectateur-acteur doit être considéré.

« Les pilotes instructeurs enseignent aux débutants une règle déterminant l'ordre dans lequel ils doivent passer en revue leurs instruments de bord. Les instructeurs enseignent cette règle qu'ils ont eux-mêmes apprise et, autant qu'ils sachent, utilisent encore. Un jour cependant, les psychologues de l'armée de l'air américaine étudièrent les mouvements oculaires des instructeurs pendant des simulations de vols et découvrirent, à la surprise

---

<sup>109</sup> Pour une explication claire et concise des différents courants des sciences cognitives nous suggérons la lecture de :

VARELA, Francisco, *Invitation aux sciences Cognitives*, 1996

générale, que les pilotes instructeurs ne suivaient pas la règle qu'ils enseignaient et qu'en fait, leurs mouvements oculaires variaient de situation en situation, sans sembler suivre une règle quelconque. »<sup>110</sup>

Hubert L. Dreyfus, qui rapporte cette expérience, se sert également de ce cas comme l'exemple d'une situation où le but que le corps doit atteindre n'est pas disponible à l'esprit comme un but à poursuivre.

La position de l'action située est compatible avec celle de Heidegger dans laquelle, si l'individu façonne sa vision de l'objet ou de la situation, il est également façonné par elle et ne parvient pas, à tout moment, à s'en faire une représentation *a priori*.

### I.3.3.4.2 L'action est-elle une interprétation ?

Notre propos est ici centré sur la notion d'action alors que notre recherche porte sur la démarche de construction du sens c'est-à-dire sur le processus interprétatif. On voit, dans l'ensemble de ces réflexions, comment les liens entre interprétation et action sont ténus, quasi indissociables. En quoi d'ailleurs, la compréhension d'un film n'est-elle pas une action ? Quand s'arrête l'une, quand commence l'autre ? L'action peut-elle être pensée comme logiquement consécutive à l'interprétation ou est-ce l'inverse ? L'interprétation constitue-t-elle une action située, tout particulièrement dans le cas du spectateur de cinéma ?

Le concept d'action peut être défini de manière multiple. Si on souhaite comprendre l'action comme un moment au sein duquel doit impérativement s'accomplir un mouvement du corps ou un acte intentionnel de motricité, il devient possible, sans aucun doute, de différencier deux situations comme celle des pilotes instructeurs, actifs devant les appareils de bord et celle d'un spectateur, semblant immobile face à l'écran de projection dans la salle. Cette distinction – nous y reviendrons – est d'ailleurs essentielle pour comprendre par exemple certaines spécificités du dispositif cinématographique lui-même. Mais cette discrimination doit-elle conduire à exclure les situations d'interprétation du cadre des actions ? Doit-on distinguer par exemple, d'une part des situations d'interprétations qui pourraient être qualifiées de passives et de ce fait ne feraient pas partie des actions situées et, d'autre part à l'inverse des situations qui par le fait qu'elles intègrent une action motrice éventuellement orientée vers un but, pourraient figurer dans cette catégorie ? N'existe-t-il pas de toutes les façons dans le

---

<sup>110</sup> DREYFUS, Hubert L., traduction de Jean Lassègue, p. 9 (du document Internet)

cas du spectateur de cinéma, de manifestations associées à l'interprétation et attestant d'une véritable activité motrice orientée, d'une capacité de réaction aux événements, même si physiologiquement cela ne se traduit que par de petits mouvements ?<sup>111</sup>

Si l'action est caractérisée comme étant une production humaine en situation, alors l'interprétation du spectateur est une action. En fait, cette question dépasse le cadre du spectateur de cinéma, une entrée possible est de l'inscrire dans le contexte général de la cognition. Si on appelle cognition, cet ensemble de processus par lequel on produit des connaissances sur le monde, peut-on procéder à une scission entre perception, interprétation et action ?

Franz Brentano considérait déjà que les phénomènes psychiques et mentaux eux-mêmes devaient être conçus comme des actes.

« Dans l'analyse psychologique instaurée par Piaget, l'enfant atteint vers l'âge de trois ans le stade conceptuel, c'est-à-dire qu'il acquiert la maîtrise de l'activité symbolique, il passe du singulier à l'universel. En fait, Esther Thelen a montré<sup>112</sup> que l'acquisition de la capacité d'abstraction est inséparable de cycles de perception-action que l'enfant réalise sur certains objets, par exemple tous les objets qui contiennent de l'eau, les tasses, les verres, etc. L'enfant va les manipuler intensément pendant une certaine période. Et si vous l'empêchez de le faire, ou s'il est empêché de le faire à cause d'un handicap, cela gêne son développement cognitif. Thelen renverse la théorie antérieure en disant qu'à la base de ce développement, il y a l'incarnation sensori-motrice, le fait que toute perception entraîne une action, que toute action entraîne une perception, donc que c'est une boucle perception-action qui est la logique fondatrice du système neuronal. « On ne peut pas comprendre la cognition si on l'abstrait de l'organisme inséré dans une situation particulière avec une configuration particulière, c'est-à-dire dans des conditions écologiquement situées. Une des conséquences cruciales de cette approche c'est l'obtention de propriétés émergentes, c'est-à-dire des états globaux de l'ensemble des variables et cela parce qu'il y a une interdépendance intrinsèque. L'organisme n'a pas de représentation d'un

---

<sup>111</sup> Les mouvements oculaires et certains mouvements de la tête relatifs au mode de fonctionnement de l'écoute binaurale en sont des manifestations discrètes de même que les mouvements des bras et des jambes. Les cris de peur et les sursauts pourraient être les expressions les plus flagrantes de cette activité ?

<sup>112</sup> THELEN, Esther and SMITH, Linda B., *A Dynamical Systems Approach to the Development of Cognition and Action*, 1996

monde préalable, son monde émerge avec ses actions, c'est un monde "énacté". »<sup>113</sup>

Rodney Brooks<sup>114</sup>, un des promoteurs de la robotique incarnée, a adopté dans son programme le même point de vue : « si j'arrive à construire une machine qui ne sait rien *a priori* de son environnement, mais qui est dotée des boucles sensori-motrices efficaces, que fera-t-elle ? Elle se baladera partout, comme un bon cafard, et testera sa boucle d'action réaction, jusqu'à la rendre tellement robuste qu'après de multiples générations, elle se débrouillera dans n'importe quel environnement. L'hypothèse est que sur cette base vont pouvoir émerger des significations telles désirable et indésirable, des catégories universelles de type classes d'objets, voire le langage. »<sup>115 et 116</sup>

Comme le précise Esther Thelen, l'action et l'interprétation sont co-émergentes, inscrites toutes les deux dans le même cycle sensori-moteur et s'appuyant certainement sur le même mouvement de perception.

Dans ce contexte, le projet scientifique de l'ethnométhodologie est bien celui d'analyser les procédures que les individus utilisent pour mener à bien les différentes opérations qu'ils accomplissent dans leur vie ordinaire et cela sans discriminer interprétation et action. Un des « mouvements » indivisibles du reste des actes considérés est la démarche interprétative. Le but des ethnométhodologues, comme le précise Alain Coulon, est la recherche empirique des méthodes que les individus utilisent pour donner du sens et en même temps accomplir leurs actions de tous les jours : communiquer, prendre des décisions, raisonner<sup>117</sup>. Un projet dans lequel, l'interprétation du spectateur au cinéma peut être parfaitement intégrée. Mais observer des individus au cours de situations d'interprétation et tenter d'approcher l'acte de la semiosis, en vue de comprendre la démarche interprétative par une observation des spectateurs, est une démarche instructive mais délicate.

---

<sup>113</sup> VARELA, Francisco, Entretien réalisé pour *La recherche*, paru dans le n°308 et

VARELA, Francisco, *Invitation aux sciences Cognitives*, 1996

<sup>114</sup> Rodney Brooks est le Directeur du Laboratoire d'intelligence artificielle du Massachusetts Institute of Technology (MIT).

<sup>115</sup> Francisco Varela, Directeur de Recherche au CNRS, Professeur de sciences Cognitives et d'Epistémologie à l'Ecole Polytechnique est décédé le 28 Mai 2001, au cours de la rédaction de ce document. Nous souhaitons lui rendre un hommage appuyé pour exprimer notre admiration pour son œuvre et pour le courage de son engagement.

<sup>116</sup> VARELA, Francisco, Le cerveau n'est pas un ordinateur. On ne peut comprendre la cognition si l'on s'abstrait de son incarnation, *La recherche*, n°308, avril 1998, pp. 109-112

<sup>117</sup> COULON, Alain, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 74

Voici certainement une des raisons qui amène les ethnométhodologues à travailler plutôt sur des situations où des actions plus « visibles » peuvent être analysées.

Considérer l'interprétation comme partie prenante d'une action située semble un point de départ logique. Le spectateur de cinéma est dans une action située particulière.

Au-delà, le point de vue adopté sur cette question de l'interaction ou de la séparation entre l'action et l'interprétation est associé aux questions fondamentales sur l'émergence. Pour Francisco Varela, « il est capital de ne pas dissocier la sensorialité et la motricité, car cette inséparabilité est la marque même de l'intentionnalité biologique. »<sup>118</sup> Dans le compte rendu d'une de ses communications, Francisco Varela relie l'intentionnalité biologique avec l'intentionnalité humaine, individuelle et sociale. La position prise par Varela se démarque fondamentalement de l'hypothèse cognitiviste classique, celle défendue par Herbert Simon, Noam Chomsky puis par Jerry Fodor, Alan Newell, etc.

### I.3.3.4.3 Intentionnalité et couplage

Varela expose au cours de son intervention deux situations *a priori* incomparables.

La première aborde le thème de l'intentionnalité du vivant avec le cas de l'escargot *Aplysia*. Cet animal est intéressant dans la mesure où il est le type d'animal qui permet d'appréhender et d'avoir accès à un réseau biologique complet alors que l'étude d'un chat, d'un singe ou d'un homme ne permet qu'une vision fragmentaire.

On constate l'aptitude de l'*Aplysia* à se déplacer dans le monde, c'est-à-dire à discriminer des objets sur lesquels il peut se mouvoir et d'autres qu'il va devoir contourner. Mais, cette aptitude ne correspond pas à l'existence de représentations à partir d'informations préalables (point de vue qui correspond à celui des cognitivistes classiques). Sous la partie antérieure de ce gastéropode se trouvent des surfaces sensorielles (qu'on appelle le siphon) totalement indissociables du manteau musculaire de l'animal. Or ce système fonctionne véritablement comme une « assemblée » de voies bidirectionnelles, reliées entre elles. Il ne s'agit pas d'un système qui

---

<sup>118</sup> VARELA, Francisco, *Approches de l'intentionnalité : de l'individu aux groupes sociaux*, Conférence réalisée en mai 1995 à l'Université de Provence, Aix-en-Provence



fonctionne simplement en prise d'information, puis traitement de cette information pour déboucher sur l'action. « Il y a un environnement sur lequel l'animal est structurellement couplé. » Ce mode de fonctionnement bidirectionnel, par couplage et relaxation, modifie le principe généralement admis d'un traitement séquentiel. L'environnement n'est pas pré-spécifié, il émerge des situations d'interaction.

Le sensorialité – même lorsqu'elle se limite à celle de l'*Aplysia* – ne peut être comprise, si elle n'est pas couplée avec l'environnement. D'une part, « cela nous donne déjà la temporalité de la vie biologique, car tous ces systèmes vont fonctionner dans la vie ordinaire sur la base d'une résonance évoquée par un couplage, et cette résonance va établir le temps dans lequel ce système va exister, moment après moment. D'autre part, c'est à l'intérieur de cette temporalité que se détermine l'intentionnalité, c'est-à-dire les contenus de significations qui vont correspondre à des couplages divers à chaque instant.

Le deuxième exemple décrit le dispositif des fondements de l'intentionnalité pour un collectif humain. Le couplage bidirectionnel s'opère ici non au niveau sensori-moteur mais au niveau de l'activité langagière. Varela utilise les réflexions de Winnograd et Flores qui eux-mêmes réintroduisaient l'idée maîtresse des actes de langage de J. Austin. Le langage ne se résume ni en messages, ni en transmissions d'informations. Le couplage s'opère parce que le langage et les relations entre les individus d'un système engendrent des coordinations d'actions. En parlant et en s'adressant à l'autre, on opère des requêtes, des promesses, des déclarations, des évaluations ; toutes formes d'actes qui participent à engendrer de l'interaction. Ces actes de langage qui conduisent à la relation sont universels quelle que soit la langue. L'hypothèse de Varela est que ces universaux pourraient être des noyaux fondamentaux de réseaux de conversations (je demande, je déclare...) servant de fondements à l'intentionnalité collective dans une situation donnée.

Dans les deux cas, la notion de couplage bidirectionnel est intéressante, elle intègre en un seul mot les idées de relation, même d'« indissociabilité » et de rétroaction. Néanmoins elle rend plus délicate la mise en système en valorisant un cadrage qui focalise principalement l'interaction entre deux éléments : l'élément observé et son environnement. Néanmoins, l'idée de Francisco Varela reste bien de décrire l'impossibilité de limiter la prise en

compte de l'environnement à quelques « inputs » et de limiter la cognition à une démarche computationnelle de traitement séquentiel de ces données. L'action est bien située et ne peut être comprise que dans sa complexité.

L'intentionnalité naît de cette relation étroite et bidirectionnelle avec l'environnement. Elle évolue dynamiquement dans le temps (Varela rappelle que ce principe est, pour partie, modélisé en mathématiques, en théorie de la complexité, sous le terme de « dynamique des oscillateurs couplés »). Nous notons d'ailleurs que dans l'approche de Berger et Luckmann et celle de l'école de Palo Alto, l'inscription temporelle est particulièrement présente. Dans *Une logique de la communication*, Watzlawick précise, « nous devons souligner que la variable temps, manifestement si importante, doit faire partie intégrante de notre unité d'étude. Les séquences de communication ne sont pas, pour reprendre les termes de Franck, "des unités anonymes répondant à une loi de fréquence", mais la matière même d'un processus actuellement en cours et dont l'ordre et les interrelations, sur une certaine période de temps, feront l'objet de notre étude. »<sup>119</sup>

Les notions même de boucle sensori-motrice propre à l'action ou de noyaux fondamentaux de réseaux de conversations intègrent de fait dans leurs cycles, l'opération de mise en sens. L'action est causée par l'interprétation du monde et ses contraintes, et l'interprétation est causée par l'action dans ce monde. Les enseignements fondés sur les données neuro-biologiques rejoignent ici les principes récursifs de la communication sociale et ceux des actions réciproques de la phénoménologie de Martin Heidegger.

Toutes les théories positivistes, en particulier dans le champ de la psychologie et des sciences cognitives, ont considéré et considèrent souvent<sup>120</sup> que le sens succède à la perception. Les résultats apportés – encore récemment nous venons de le voir – par les approches constructivistes et ce dans différentes disciplines, conduisent à une compréhension nouvelle ; si l'aperception des données conduit bien à la mise en sens, la sélection des données est dans le même mouvement influencée par l'interprétation elle-même. Cette influence n'est pas à considérer comme

---

<sup>119</sup> WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, p. 119

<sup>120</sup> Un aperçu des différents points de vue des chercheurs est donné par le compte-rendu des Rencontres Francophones sur l'approche scientifique de la conscience. Ces dernières ce sont tenues les 14 et 15 mai 1998 au CNAM

une intentionnalité pré déterminée par le spectateur. Elle est une co-construction dans le cours d'action de l'individu dans son milieu. Comprendre les interprétations du spectateur, ne peut se faire sans prendre en compte la situation dans laquelle elles se déroulent. L'acteur doit être considéré au cœur de son environnement et l'interprétation doit être suivie au moment où elle se développe, pour pouvoir l'observer dans sa relation au temps qui participe à son émergence.

Le sens interprété, participe à construire le contexte d'aperception des éléments qui, mis en interaction, conduiront l'interprétation dans la continuité. Le cours d'action de l'interprétation, c'est-à-dire l'interprétation présente, participe à la fois à modifier la perception des éléments de la situation, à construire les fondements de l'intentionnalité de l'interprétation suivante et également, à faire évoluer l'interprétation précédente.

L'interprétation est alors bien une forme d'action cognitive, qui met en jeu la perception, active les boucles sensori-motrices, participe à faire émerger des émotions.

### **I.4 Sémiotique et induction**

La démarche qui nous a conduits de la structure à l'action, du code au contexte, du sujet à l'objet et de l'objet au sujet, est le reflet de l'évolution convergente de certaines épistémologies et de nombreux champs disciplinaires. Ce mouvement, pour l'exposer tel que nous avons tenté de le faire, nécessite de trouver les passages – également bidirectionnels – entre la linguistique et la sociologie, entre la sémiologie et les sciences cognitives et même entre les sciences humaines, la biologie et la neuro-physiologie. Ce mouvement s'est accompagné également d'une pensée philosophique qui jalonne – souvent en la précédant – cette évolution. Le projet philosophique constitue certainement, même dans les approches les plus compréhensives centrées sur des démarches empirico-inductives, une « hypothèse intime » des chercheurs, une conviction enfouie. Cette pensée sous-tendue, contribue alors à constituer l'intentionnalité du chercheur et au-delà peut devenir le fil conducteur implicite de l'évolution des sciences.

La sémiotique<sup>121</sup> se situe par définition à l'interface de l'ensemble des disciplines cités ci-dessus et trouve un ancrage dans la pensée philosophique, nous pourrions même dire éthique. Sa tâche « pourrait être de faire coopérer ces savoirs, institutionnellement séparés, pour produire un savoir nouveau, un savoir de second degré, en quelque sorte. »<sup>122</sup> et <sup>123</sup> Une des définitions possibles de la sémiotique est de la définir comme théorie des signes. Cela nous semble très insuffisant dans le contexte de notre démarche, car c'est alors le terme de « signe » qui focalise toutes les interrogations. Il est alors au minimum nécessaire d'ajouter que le signe est ici considéré dans sa dimension pragmatique et que, de fait, il n'est pas « une chose » inerte mais ne peut se concevoir que dans la perspective et le contexte d'une démarche d'interprétation. C'est ici à la sémiotique de Peirce auquel nous nous référons, car c'est elle – par son approche triadique – qui donne toute sa profondeur à la prise en compte de l'observateur interprète. On peut en effet établir une distinction nette entre d'une part l'approche duale, dyadique du signe saussurien (signifiant, signifié) perpétuée par la suite par Hjelmslev et également par Greimas dans ses études des structures narratives et d'autre part l'approche peircienne du signe, fondamentalement ternaire.

Notre objectif n'est pas dans ce chapitre d'entrer dans les détails de la taxinomie des signes peirciens. Notre fil conducteur sera double. Dans un premier temps, nous proposons d'approcher la pensée de Peirce au travers du concept fondamentalement pragmatique d'« interprétant » et de ses possibles évolutions. Nous serons ainsi conduit à poser la question d'une évolution possible de ce concept dans la perspective de notre recherche. Dans un second temps, nous éclairerons une des notions essentielles de notre recherche, celle de l'« induction du sens ».

---

<sup>121</sup> Notre exposé des théories sémiotiques, pertinentes pour notre démarche, s'appuie principalement sur quatre ouvrages ou documents en langue française auxquels nous renvoyons dans les prochaines notes de bas de page et dans la bibliographie. Nous n'avons pas, ici, eu directement recours aux textes originaux de Charles Sanders Peirce ; les extraits des *Collected papers* sont donc issus de ces différents ouvrages traduits.

PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers*, vol. 1 à 6, 1931-1935

<sup>122</sup> MARTY, C et MARTY, Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, CRDP, Montpellier, 1992, fiche 1

<sup>123</sup> Charles Sanders Peirce écrit lui-même : « [...] il n'a plus été en mon pouvoir d'étudier quoi que ce fût – mathématique, morale, métaphysique, gravitation, thermodynamique, optique, chimie, anatomie comparée, astronomie, psychologie, phonétique, économie, histoire des sciences, whist, hommes et femmes, vin, métrologie –, si ce n'est comme étude de sémiotique. »

PEIRCE, Charles Sanders, *Ecrits sur le signe*, 1978, p. 56, (traduit par DELEDALLE, Gérard)

### **I.4.1 La sémiotique, une théorie pragmatique de l'interprétation**

Comme Peirce l'indique, toute semiosis est un processus dialogique, même lorsqu'elle n'implique qu'un seul interprète. « [...] les signes nécessitent deux quasi-esprits (*quasi-minds*) : un quasi-locuteur et un quasi interprète ; et même lorsqu'ils sont unis dans le signe lui-même (c'est-à-dire lorsqu'ils sont un seul esprit), ils n'en demeurent pas moins distincts. Dans le signe, ils sont, pour ainsi dire, soudés. De la même façon, ce n'est pas simplement un fait de la psychologie humaine, mais une nécessité de la logique, que chaque évolution logique de la pensée doive être dialogique »<sup>124</sup>. C'est de l'interaction primaire de deux éléments, unis ou séparés, que peut surgir un troisième qui soit leur signification. La triadicité des signes présuppose une dualité effective. Pour qu'un signe puisse signifier, il faut une communication entre deux instances. Le principe dialogique est à la base de tout signe, de toute pensée.

#### **I.4.1.1 La semiosis : interprétant et habitude**

Le processus sémiotique est un rapport triadique entre un signe ou representamen, un objet et un interprétant. Les trois instances du signe peircien pour des raisons didactiques sont souvent présentées par une définition qui les isole les uns des autres. Le signe est alors la chose donnée en tant que telle, l'objet est la chose représentée, l'interprétant opère la médiation entre le signe et l'objet. Mais ces définitions séparées ne peuvent rendre compte du processus. Par ailleurs, ce dernier, et c'est là toute sa spécificité, n'est pas réductible à une relation entre seulement deux de ses composantes. Un signe ne peut être déterminé par son objet que relativement à son interprétant, il ne peut déterminer son interprétant que par référence à son objet, et l'interprétant n'est déterminé par l'objet qu'au travers de la médiation du signe.

L'interprétant peut être défini comme une norme sociale ou un habitus collectif déjà-là et la détermination ici et maintenant d'un esprit qui intériorise cette norme. L'interprétant doit être distingué de l'interprète, il est le moyen que ce dernier utilise pour effectuer son interprétation. Un interprétant est la modification d'une conscience causée immédiatement par le signe lors de la

---

<sup>124</sup> PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers*, vol. 1 à 6, 1931-1935, 4.551  
Traduit par Raymond Robert Tremblay

médiation vers l'objet. Pour comprendre cette modification, c'est-à-dire pour décrire le processus sémiotique, Peirce décrit trois sortes d'interprétant.

L'interprétant immédiat du signe est cette signification minimale et première du signe que l'interprète perçoit intuitivement<sup>125</sup>. Il s'agit de la première appréhension et compréhension du signe qui reconstitue ainsi l'objet immédiat du signe, l'idée fondamentale présente dans le signe.

Cet interprétant immédiat est le point de départ d'un processus interprétatif que Peirce appelle *semiosis*. Le signe initial, pris en considération par un interprétant renvoie à un objet, mais l'interprétant est alors un signe à son tour et renvoie, par l'intermédiaire d'un autre interprétant au même objet et ainsi de suite. Cette série d'interprétants constitue l'interprétant dynamique d'un signe. L'interprétant dynamique inclut alors toutes les connaissances avec lesquelles l'interprète peut associer l'interprétant immédiat. L'interprétant dynamique est ainsi lié à l'objet dynamique, qui n'est pas seulement une « idée », mais également les différents contextes dans lesquels le signe aura été expérimenté.

L'interprétant dynamique nous renvoie spécialement à la considération des dimensions sociales et historiques prises en considération par l'interprète, auquel Peirce attribue le nom de connaissances collatérales, en particulier lorsque l'interprétation recourt à une réalité contextuelle pour en affermir le sens.

Le processus de la *semiosis*, théoriquement sans fin, peut-être amené – après un développement suffisant de la pensée, dit Peirce – à s'interrompre par la médiation de l'interprétant logique final. Dans la pratique, le processus de la *semiosis* est donc limité et est amené à « une » fin par un interprétant final. Pour Peirce l'interprétant logique final s'accomplit selon une habitude ; l'habitude que nous avons d'attribuer telle signification à tel signe dans tel contexte qui nous est familier<sup>126</sup>. Le contexte est à considérer ici au sens de la pragmatique c'est-à-dire que l'habitude est déterminée par le signe. « En disant, par exemple, : “Je parle d'interprétant au sens peircien du terme”, le locuteur explicite le contexte auquel appartient le terme en question, de façon

---

<sup>125</sup> Certains auteurs décrivent l'interprétant immédiat comme cette signification qui existerait indépendamment de l'interprète. Nous nous permettons d'apporter des nuances dans l'expression de cette définition en posant l'idée que l'interprétant, même immédiat, reste une notion d'origine phénoménologique et, par conséquent, ne peut être envisagé sans interprète.

<sup>126</sup> Le point de vue de Peirce, appliqué au processus sémiotique et à la notion d'interprétant final, est troué des similitudes avec la position adoptée un demi-siècle plus tard, dans le cadre de l'activité humaine, par Berger et Luckmann et que ces derniers appellent « routine ».

à déclencher immédiatement chez l'auditeur – qui connaît la théorie de Peirce – l'interprétant logique final. »<sup>127</sup>

La clôture de la démarche interprétative est un phénomène pragmatique conduit, non par l'hypothèse formulée ou les conséquences imaginées mais par l'habitude établie elle-même. Le concept d'habitude est central chez Peirce, il est le mode unique de finalisation de l'« interprétance ». Il montre ainsi comment des catégories de faits mentaux comme les désirs et les affects (incluant les espoirs, les peurs...) et les attentes, sont connectés directement sur l'interprétant dynamique qui lui-même dépend de l'interprétant immédiat. Le désir et les attentes sont des élans dynamiques vers l'objet, ils sont susceptibles de participer à la constitution de l'interprétant, mais ne peuvent en aucun cas relever de l'interprétant logique final. Si l'habitude est l'essence de l'interprétant logique, c'est qu'elle établit des interrelations entre la répétition des comportements, de l'action et de la signification. L'habitude est le mode de passage de l'intériorité à l'extériorité, donc l'effectivité réelle de l'action du signe.

Ainsi considérée globalement, la semiosis est l'action spécifique du signe dans des conditions réelles d'interprétation. Le signe peircien peut, grâce à cette conception de l'interprétant, suivre la dynamique sociale et ceci par construction. Fondamentalement, la sémiotique peircienne est « émergentiste », mais elle favorise plutôt la notion de communauté de sens que celle de système de pertinence, elle privilégie la dimension sociale plutôt que situationnelle. « Le réel est alors ce à quoi aboutiraient finalement, tôt ou tard, l'information et le raisonnement, et qui est donc indépendant de nos fantaisies à vous et à moi. Ainsi, l'origine même de notre conception de la réalité montre que cette conception enveloppe d'une manière essentielle la notion d'une communauté, sans limites définies, et capable d'accroître son savoir de façon significative. »<sup>128</sup> Pour Peirce, la vision du réel est accessible par le filtre des expériences collatérales de la communauté sémiotique, c'est-à-dire celles d'un groupe qui dépasse les individualités. C'est ici fondamentalement que se trouve l'articulation socio-sémiotique.

---

<sup>127</sup> EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990, p. 42

<sup>128</sup> Texte original de Peirce, traduit par Joseph Chenu  
CHENU, Joseph, *Textes anticartésiens*, 1984, p. 226

L'approche pragmatique de Peirce – au moment de ses écrits – concerne moins les contextes de la communication en rapport avec les interprètes concrets et situés, que les conditions de l'action du signe, en particulier les règles de sa génération et de ses évolutions comme révélateurs de pensées régulières et datées, attribuant ainsi un poids déterminant au monde extérieur.

Peut-on avec la théorie sémiotique de Peirce dépasser cette vision ? Nous notons que tous les auteurs ne s'accordent pas sur ce point. Il existe peut-être une ambiguïté ou plutôt une place laissée vacante pour différentes interprétations de la théorie du signe peircien. La compréhension du processus sémiotique et de la notion d'interprétant n'est pas uniforme et n'aboutit pas toujours au même objet du signe – si l'on peut dire – chez les différents auteurs spécialisés de l'œuvre de Peirce.

Il est par exemple possible de trouver chez Peirce – en particulier au sujet de la problématique de l'issue de toute semiosis – des prises de position en faveur d'un cadre d'analyse qui rend discutable (au sens où il devient possible de le discuter) et variable les rapports entre interprète et monde extérieur. C'est en passant du pragmatisme au *pragmaticisme*<sup>129</sup> que Peirce marque peut-être cette ouverture. Le premier affirme l'effectivité de l'expérience, le second intègre en plus la contrainte de la réalité perçue par nos interprétants, et la contrainte logique, exercée par les habitudes. Par cette construction, Peirce reconnaît les disparités de l'interprétant final, puisque selon lui certains n'ont pas un grand pouvoir de modifier de manière autonome leurs habitudes.

Robert Marty voit d'autres signes d'une complexité du signe peircien. Pour lui, « le processus sémiotique ne peut être qu'inférentiel puisqu'il s'agit de déterminer un tout au moyen de l'une de ses parties. Il sera aussi contextuel puisque les circonstances de l'interprétation et de la production qui sont le plus souvent connues agissent comme autant de guides pour arriver plus rapidement à la conclusion. »<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Peirce après avoir été le premier à avoir utilisé le terme de pragmatisme, pour caractériser les fondements de la pensée, a préféré ultérieurement le remplacer par le terme de *pragmaticisme*. Pour certains auteurs actuels, cette démarche visait surtout à se différencier des autres penseurs qui avaient adopté le terme similaire entre temps.

<sup>130</sup> MARTY, C et MARTY, Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, 1992, fiche 60



### I.4.1.2 Incarner et contextualiser l'interprétant

Selon nous, la force et la richesse des fondements théoriques de la sémiotique peircienne résident justement dans la possibilité d'aller déposer dans la notion d'interprétant, les éléments actuels de la réflexion scientifique relatifs à son incarnation et à l'importance de la situation dans laquelle l'interprétation s'opère. Il ne nous semble pas, par ailleurs, dénaturer la pensée de Peirce en associant aux connaissances collatérales, les éléments de l'intentionnalité et du contexte. Au contraire, alors que les ambitions de Peirce étaient certainement de produire une théorie suffisamment générale pour rendre compte des phénomènes de la pensée lorsqu'elle est confrontée à un signe réel ou virtuel, la théorie peircienne, un siècle plus tard, montre son incroyable capacité à « englober » les résultats de nouvelles recherches.

Cette évolution est d'autant plus pertinente que la sémiotique peut devenir alors un des outils théoriques de formalisation du rapprochement des sciences cognitives constructivistes et des sciences de la communication. Cette perspective semble d'autant plus intéressante que les principes fondamentaux de la sémiotique triadique le permettent et l'encouragent. Ainsi si nos considérations jusqu'à maintenant ont porté sur des signes interprétés « dans leur totalité », la richesse des catégories des signes peirciens réside justement dans l'idée selon laquelle « [...] cela peut être une très petite partie de la forme de l'objet qui est communiquée, une partie qui peut être réduite à une seule des qualités du signe (c'est le cas par exemple d'une tache de peinture accidentelle sur un vêtement dont on se demande de quel objet d'origine elle peut provenir). Au terme du processus d'interprétation, c'est un objet nettement plus complexe qui est présent à l'esprit ; sa "molécule" incorpore la partie qui a été communiquée. »<sup>131</sup> C'est en cela que consiste la connexion. Ainsi, le signe originel peut être issu et prélevé d'une chose ou d'un événement beaucoup plus complexe et qui pouvait contenir d'autres signes potentiels, eux-mêmes pris en charge par un interprétant. La tache sur le vêtement peut effectivement par sa couleur, amener la présence à l'esprit de l'interprète de la chose de la même couleur à l'origine probable de la tache (une peinture en pot). Mais cette même tache, peut révéler également la présence à l'esprit d'un objet comme « la difficulté », si le signe perçu dans la

---

<sup>131</sup> MARTY, C et MARTY, Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, 1992, fiche 60

tache est la matière sèche et insoluble qu'un simple nettoyage aurait du mal à faire partir<sup>132</sup>.

La notion d'interprétant permet de mettre en évidence les différentes formes de l'« interstice » existant entre le signe perçu et l'interprétant et ouvre ainsi la voie aux problématiques de l'ambiguïté et de l'implicite des langues et des signes, au contexte de la situation de communication, aux intentionnalités des interlocuteurs, aux affects, aux interactions et aux coopérations possibles ou attendues... L'interprétant, s'il devient situé et prend en compte le processus engagé dans le cours de l'action, peut nous éclairer sur la relation triadique qui, soit relie la couleur de la tache à la peinture en pot, soit connecte la « sécheresse » de la tache à la notion de difficulté. La sémiotique nous éclaire d'une part sur le mouvement du processus interprétatif, et d'autre part peut s'enrichir des réflexions sur la situation et l'action.

La possibilité d'élargir ainsi le champ de la sémiotique est une question déjà ouverte. Claude Le Bœuf<sup>133</sup>, dans un article sur l'évolution du statut des produits-signes s'interroge sur l'évolution possible du concept d'interprétant.

En attribuant aux produits (ou marchandises) de nouvelles propriétés autres que celles d'être simplement un fond et une forme et en redéfinissant les consommateurs potentiels comme des acteurs incarnés et engagés dans une situation, il en vient à poser la question de la prise en compte des apports et des enrichissements respectifs des différentes disciplines les unes envers les autres et ce, principalement par un élargissement du concept d'interprétant.

Pour expliquer le concept d'interprétant et ses possibles variations, de nombreux projets littéraires d'explication de l'œuvre de Peirce se limitent à mentionner que plusieurs interprètes pourront donner du même signe des interprétations différentes s'ils se réfèrent à plusieurs interprétants. Nous rajoutons qu'en intégrant au sein du processus interprétatif, les notions d'intentionnalité, d'action située et de cours d'action, c'est-à-dire d'interprétation considérée à un moment où elle se produit, il devient

---

<sup>132</sup> Nous aurions pu également connecter la forme de la tache, prise, par exemple, en considération par l'interprétant d'un enfant, avec l'idée d'un objet usuel ou d'un animal, un peu à la façon des interprétations des taches d'encre effectuées lors des tests de Rorschach.

<sup>133</sup> LE BŒUF, Claude, *Réflexion sur le métissage de la Sémiotique, du Marketing et de la Science de la communication à propos du statut des produits signes*, communication du Colloque de l'ACFAS, Société de sémiotique du Québec des 17 et 18 mai 2000

intéressant d'apporter une explication par la mobilisation de plusieurs interprétants différents pour un seul et même individu.

### I.4.2 Interprétant et induction

Apporter un éclairage théorique de l'induction constitue une double nécessité dans notre document.

D'une part, en introduisant ci-après la notion d'induction chez Peirce, nous apportons un point théorique stable et structurant. L'induction est parfaitement insérée dans la logique d'ensemble du projet sémiotique.

D'autre part, le fondement peircien de l'induction doit nous permettre au moment de la définition de notre projet d'en opérer une reformulation contextuelle, c'est-à-dire d'édifier une définition cohérente et claire de l'induction, compatible avec nos ambitions et nos intentions.

Nous abordons maintenant le premier point, nous développerons le deuxième dans le chapitre explicatif de notre démarche méthodologique<sup>134</sup>.

L'induction, au sens peircien du terme, ne peut être envisagée, sans être située préalablement par rapport à la catégorisation élaborée par Peirce.

Ce dernier a bâti sa sémiotique sur l'analyse phénoménologique de la substance de l'être. Pour lui, trois catégories sont nécessaires et suffisantes pour rendre compte de l'expérience humaine. Il nomme « phanéroscopie » la théorie dans laquelle il expose ces catégories. La phanéroscopie consiste en la description des phanérons c'est-à-dire de tous les contenus de conscience, de tous les phénomènes perceptifs. La sémiotique consiste à comprendre les logiques selon lesquelles s'opèrent les interprétations.

Peirce formule l'hypothèse de l'existence de trois éléments indécomposables présents dans les phénomènes<sup>135</sup> perçus : la priméité, la secondéité et la tiercéité (« firstness, secondness, thirdness »).

La priméité est la catégorie de la qualité du sentiment (Peirce évoque « the quality of feeling »). Elle peut avoir pour origine des couleurs, des formes, de la matière (au sens de l'aspect de la matière, par exemple de la texture). Elle

---

<sup>134</sup> Voir chapitre II – Définition du projet.

<sup>135</sup> Pour l'ensemble des explications relatives à la priméité, secondéité et tiercéité, nous nous sommes très largement inspirés et renvoyons à : EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990, pp. 32-39

est expérimentée par des émotions comme le beau, le froid, l'intense, le tragique, le stable, l'ennuyeux, l'effrayant, le rugueux...

Une qualité est une pure potentialité abstraite. Il est impossible de concevoir la priméité pure, parce qu'elle est antérieure à toute pensée organisée. Le simple fait d'en parler contraint à l'intellectualiser, à la naturaliser et à la dénaturer, et ne peut permettre d'en révéler la perception originelle.

La priméité, bien qu'elle soit le fondement de toute perception, peut avoir une origine d'une grande complexité comme par exemple celle de l'expérience de la musique concrète. Ferneyhough, au sujet de la notion de texture appliquée à la musique contemporaine donne cette définition : « La texture est le substrat stochastique irréductible de la musique, la condition minimale pour avoir quelques différenciations potentielles pertinentes »<sup>136</sup>. On peut penser alors la texture, en tant que forme identifiée, comme étant à l'origine d'une qualité de sentiment, par exemple celle du dynamisme ou du statisme des éléments, celle de la sensation de vitesse ou de confusion...

La secondéité est la catégorie des faits, des choses qui existent (les existants), des objets, des idées, des événements, des forces considérées dans leur capacité à s'opposer à quelque chose. Elle est la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie du « *hic et nunc* », de ce qui se produit en un lieu déterminé.

La secondéité implique la priméité : les qualités s'actualisent dans un objet ou un événement réel. C'est dans un objet fabriqué et réel qu'existent les couleurs et les formes. C'est dans un rêve vécu que sont ressenties les sensations.

La tiercéité est relative et consécutive à la démarche discursive. Elle est le régime des règles, des lois, des concepts, des formalisations intellectuelles. Mais les lois ne se manifestent qu'au travers des faits par lesquels elles s'appliquent. La tiercéité est la médiation par quoi un objet et une qualité sont mis en relation. L'interprétant appartient à la tiercéité.

---

<sup>136</sup> FERNEYHOUGH, Brian, *Shattering the vessels of received wisdom – conversation with James Boros*, Perspectives of new music, 1990, p. 23

La tiercéité est la catégorie des pensées médiatrices, du langage, de la culture ; elle permet la communication et la vie sociale.

« L'homme vit dans la tiercéité ; il est plongé dans un univers de signes ; les signes structurent sa manière de penser, d'agir et d'être ; l'homme accède à la secondéité et à la priméité à travers les filtres de la tiercéité. »<sup>137</sup>

Toute pensée, même lorsqu'elle met en jeu un interprétant immédiat, appartient à la catégorie de la tiercéité.

Pour Peirce, l'homme vit dans un univers principalement symbolique, fait de langage, d'art, de religion. Tous ces symboles tissent la toile de l'expérience humaine. Chaque nouvelle expérience complique cette toile et la renforce, elle modifie la pensée et ouvre la possibilité pour des signes futurs. L'interprétant opère la médiation entre le signe et la signification qu'il a pour lui. Ainsi, « l'homme ne peut plus se trouver en présence immédiate de la réalité ; il ne peut plus la voir pour ainsi dire, face à face. La réalité matérielle semble reculer à mesure que l'activité symbolique de l'homme progresse. Loin d'avoir rapport aux choses mêmes, l'homme, d'une certaine manière, s'entretient constamment avec lui-même. Il s'est tellement entouré de formes linguistiques, d'images artistiques, de symboliques mythiques, de rites religieux, qu'il ne peut rien voir ni connaître sans interposer cet élément médiateur artificiel. »<sup>138</sup>

### I.4.2.1 La trichotomie de l'interprétant

Nous l'avons vu, l'interprétant appartient à la tiercéité : il est le troisième terme, la règle qui permet au signe de renvoyer à son objet. Mais le signe que l'interprétant, à son tour, constitue peut relever des trois catégories. Suivant la trichotomie de l'interprétant, le signe est appelé respectivement un rhème (priméité), un dicisigne ou signe dicent (secondéité) et un argument (tiercéité). « Un rhème est un signe qui est compris comme représentant son objet dans ses caractères seulement ; un dicisigne est un signe qui est compris comme représentant son objet par rapport à l'existence réelle ; et un argument est un signe qui est compris comme représentant son objet dans son caractère de signe. »<sup>139</sup>

---

<sup>137</sup> EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990, p. 36

<sup>138</sup> CASSIRER, Ernst, *Essai sur l'homme*, pp. 43-44

<sup>139</sup> DELEDALLE, Gérard, *Ecrits sur le signe*, 1978, pp. 141-142

L'interprétant rhématique a une structure de priméité, il ne « voit », pour opérer la relation entre le signe et l'objet, que les qualités du signe. C'est uniquement une qualité (ou un ensemble de qualités) présente dans le signe, qui est distingué par l'interprétant et qui permet au processus interprétatif de passer du signe à l'objet (dans lequel les mêmes qualités existent également). Le lien sémiotique rhématique peut ainsi être une impression de luminosité dans un tableau qui rappelle la lumière d'un lieu vécu ou peut être l'orientation donnée par une flèche dont les caractéristiques, la direction de son axe et la forme de la pointe rappelle la direction à emprunter.

L'interprétant dicent relève de la secondéité. Il opère la relation entre le signe et l'objet par l'intermédiaire d'une action ou d'une expérience. Le signe dicent ne peut opérer par une relation de ressemblance (relation iconique), son lien est factuel et fonctionne comme une proposition logique vraie ou fausse (contrairement au rhème qui n'est que possible) qui met en relation un sujet et un prédicat. C'est le cas bien connu proposé par C.S. Peirce d'une girouette observée à un moment donné et dont la position précise est l'indice de la direction d'un vent dominant.

L'interprétant argumental interprète le signe au niveau de la tiercéité, c'est-à-dire qu'il le considère et le représente dans son caractère de signe. L'argument formule la règle qui relie le signe à son objet. Pour reprendre le cas de la girouette, le principe selon lequel les girouettes permettent, d'une manière générale, de connaître la direction du vent est un argument ; de même que la loi générale qui dit que si le feu de signalisation est rouge, il faut s'arrêter.

L'articulation trichotomique et les différentes combinaisons possibles de la triade signe, objet, interprétant ont conduit Peirce à identifier dix processus sémiotiques différents. Si nous ne cherchons pas ici à les expliciter, nous nous intéressons cependant particulièrement au fait qu'un interprétant rhématique, par exemple, puisse conduire en vertu de l'iconicité, à des signes qui peuvent être eux-mêmes des qualités, des événements ou des lois. La théorie peircienne met particulièrement en évidence le fait que les caractéristiques potentielles présentent dans un même « observable » peuvent conduire à différentes interprétations selon l'interprétant mobilisé. Cette potentialité est théorisée par Peirce, par la seule institutionnalisation de la notion d'interprétant. Contrairement aux approches dyadiques,

l'interprétant est ici identifié comme une entité ; une entité qui ne peut exister en dehors des relations qu'elle entretient avec le signe.

Il devient alors possible d'essayer de comprendre dans un contexte donné comme celui du spectateur de cinéma (et pour nous dans une situation plus spécifique encore), comment se noue cette relation triadique. Il s'agit d'approcher le mouvement au cours duquel dans une situation, le signe tente de solliciter, voire de contraindre l'interprétant et comment l'interprète parvient à mobiliser tel ou tel interprétant modifiant ainsi l'objet de l'interprétation. La réalité n'est pas présente dans le signe, elle est inventée, sous influence du signe, par l'interprète.

L'existence même de ce processus, renvoie, nous l'abordons au prochain chapitre, aux instances énonciatrices présentes dans le film, aux processus et aux modes mobilisés par le spectateur.

Par ailleurs, la force de l'interprétant argumental est de ne pas réduire l'inférence à une simple déduction, c'est-à-dire à un processus logique et mécanique (ou computationnel pour reprendre la terminologie cognitiviste symboliste) portant sur des propositions tenues pour vraies et aboutissant *de facto* à une conclusion. De ce point de vue, nous pensons que l'approche peircienne ouvre des perspectives fondamentales qui ont certainement été refermées plus tard par des auteurs pour lesquelles l'inférence se résume principalement à un raisonnement s'appuyant sur des prémisses<sup>140</sup>.

Comme le précise Robert Marty, « la pensée n'opère pas sur des propositions mais sur des signes. On est donc conduit, pour rendre compte de la semiosis, à élargir la notion d'inférence à des opérations portant sur des symboles dicents (des quasi-propositions) et à remplacer la notion de vérité d'une proposition par celle de réalité pour un interprète particulier<sup>141</sup>. Il n'y a pas de causalité linéaire entre le signe et l'objet, il n'existe – et l'interprétant en est à la fois le révélateur et l'explicitation – que des causalités circulaires ou contextuelles<sup>142</sup>.

---

<sup>140</sup> Nous renvoyons en particulier au point de vue de Dan Sperber et Deirdre Wilson  
SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, *La pertinence : communication et cognition*, 1989

<sup>141</sup> MARTY, C et MARTY, Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, 1992, fiche 61

<sup>142</sup> Cette relation triadique peut ainsi conduire un spectateur, dans une situation de réception donnée, à ne pas mettre en œuvre un interprétant logique final ou à le mettre en œuvre ultérieurement en s'arrogeant un temps supplémentaire (si les situations suivantes dans lesquelles il est plongé, lui en laisse la possibilité).

L'inférence peircienne<sup>143</sup> permet d'ouvrir vers la complexité car elle peut simplement se définir comme un acte de pensée qui met en œuvre un argument. Or, la déduction – l'opération d'interprétation la plus contrainte par le signe – n'est pas le seul type d'argument.

### **I.4.2.2 Pour une approche complexe de l'argument**

Un argument est une inférence ou quasi-inférence (c'est-à-dire une inférence implicite) qui combine des propositions et mène à une conclusion, son interprétant final. Dans la perspective peircienne, aucun interprétant final ne peut échapper à l'éventualité de faire l'objet d'une inférence, car tout concept que l'on peut faire émerger ou utiliser, procède d'un jugement, et tout jugement découle d'un raisonnement. Cela reste vrai indépendamment de la valeur de vérité de ce raisonnement : vrai, faux ou indécidable.

Peirce distingue trois types d'inférences dans lesquels l'interprétant mobilisé est soit déductif, soit inductif soit abductif.

La déduction est par définition le processus à l'œuvre dans les raisonnements des mathématiques appliquées : il consiste à considérer un cas après avoir formulé la règle générale, les prémisses. La déduction possède un caractère unique, celui de rendre raison de l'objet représenté : la déduction est analytique et exempte de toute référence empirique, c'est-à-dire que les références et les règles qu'elle engage sont déjà établies.

L'induction constitue la démarche des sciences humaines. Le chercheur procède, dans un premier temps, à une approche empirique d'une situation concrète pour ensuite, tenter d'établir les conditions de validation de ce cas à une classe toute entière de situations. Mais l'induction est aussi le « propre » des spécialistes, c'est-à-dire de ceux qui acquièrent des connaissances pratiques dans l'action. Le terme de spécialiste est à considérer au sens de tous ceux qui, dans un domaine d'activité quelconque, se confrontent par l'expérience à des situations nouvelles dans lesquelles ils essayent de comprendre par eux-mêmes et par induction, des règles plus générales.

De nombreux philosophes « classiques » avaient étudié la déduction et l'induction et noté les différences entre elles. Aucun logicien avant Peirce n'avait identifié et précisé la troisième forme d'inférence : l'abduction. Il s'agit

---

<sup>143</sup> Nous préférons donc préciser que nous nous référons ici à l'inférence au sens peircien du terme.



pourtant du mode de raisonnement le plus quotidien en raison de son caractère intuitif. Il est le processus le plus à l'œuvre dans la démarche de la découverte, y compris scientifique, et certains auteurs le voient précéder l'établissement de la culture générale ou même des idéologies.

Nicole Everaert-Desmedt apporte des précisions supplémentaires (précisions « lisibles » également à partir des exemples du sac de haricots<sup>144</sup>, donnés par Peirce et repris par de nombreux auteurs dont C. et R. Marty et Nicole Everaert-Desmedt).

Dans le cas de la déduction, la règle prime ; elle est imposée aux faits. La déduction appartient à la tiercéité ; la règle se justifie en tant que règle.

L'induction repose sur la secondéité. La règle découle de l'observation de faits réels, contingents.

Dans le troisième cas, celui de l'abduction, l'argument fait appel à la priméité pour formuler la règle. La règle est formulée par un examen des traits des phénomènes, c'est-à-dire de leurs qualités. Pour Peirce, « Celui qui raisonne [...] se trouvant confronté à un phénomène différent de celui qu'il aurait attendu dans des circonstances semblables, il examine les traits de ce phénomène et note quelques caractères remarquables ou des relations entre ceux-ci, qu'il reconnaît aussitôt comme caractéristiques d'un concept dont son esprit est déjà pourvu, de sorte qu'est suggérée une théorie qui expliquerait ce qu'il y a de surprenant dans ce phénomène. »<sup>145</sup> La règle, susceptible d'expliquer un fait, est découverte soudainement, elle arrive comme un éclair (insight) ; il s'agit d'une hypothèse intuitive.

L'interprétant mobilisé pour les démarches abductive et inductive engage principalement l'expérience, alors que la déduction semble être innervée d'un caractère non-expérientiel plus marqué. Ainsi, elle peut donner lieu à diverses

---

<sup>144</sup> Les exemples des haricots et du sac permettent de clarifier la typologie peircienne des arguments.

- Pour le cas de la déduction, les prémisses sont les suivantes :

Tous les haricots de ce sac sont blancs.

Ces haricots proviennent de ce sac.

La conclusion est avec une certitude absolue : ces haricots sont blancs.

- Pour le cas de l'induction, les prémisses sont les suivantes :

Ces haricots proviennent de ce sac.

Ces haricots sont blancs.

La conclusion est : tous les haricots de ce sac sont blancs

- Pour le cas de l'abduction, les prémisses sont les suivantes :

Ces haricots sont blancs.

Tous les haricots de ce sac sont blancs.

La conclusion est : ces haricots proviennent de ce sac

<sup>145</sup> PEIRCE, Charles Sanders, *Collected papers*, vol. 1 à 6, 1931-1935, 2.776.

EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990, p. 83

formes d'axiomatisation. Cependant, ces trois formes d'engagement de l'interprétant sont étroitement liées entre-elles car l'origine de toute connaissance se trouve dans la force formatrice d'hypothèses. On note – et c'est important pour notre propos ultérieur – qu'il existe, de la première à la troisième, une progressivité dans la notion de certitude de la règle issue de l'interprétation.

La notion d'inférence chez Peirce est à considérer dans un sens beaucoup plus large que celui utilisé par les cognitivistes symbolistes. L'interprétant logique final, c'est-à-dire l'habitude interprétative, ne renvoie en aucun cas à un codage du sens ni à un niveau symbolique distinct irréductible. Les notions de dynamique de l'interprétation et de fondement expérientiel nous ramènent à des approches beaucoup plus émergentistes, voire énaclivistes<sup>146</sup>. La démarche interprétative n'est pas considérée comme une succession de moments compris indépendamment. Chaque moment d'interprétation s'inscrit dans une continuité et engage l'instant précédent.

De plus – de même que pour les théories constructivistes situées dans la complexité – la sémiotique peircienne, malgré son puissant pouvoir de modélisation, parvient à rendre compte du « sens commun »<sup>147</sup>. Nous maintenons qu'il est nécessaire de ne pas la circonscrire à une socio-sémiotique, dans laquelle les interprétations ne peuvent se définir que conformément ou corrélativement à une groupe culturel, sub-culturel ou social. Si la sémiotique retient notre attention pour sa capacité à catégoriser des classes de signes, nous nous y intéressons surtout parce qu'elle peut rendre compte de la contingence et de la diversité des interprétations possibles c'est-à-dire de la possibilité que deux individus engagés dans la même situation ne convoquent pas le même interprétant final, n'aboutissent pas au même objet d'interprétation et ce indépendamment de leur appartenance à une même communauté. Nous notons que Jean-Pierre Esquenazi formule – au sujet de l'interprétant peircien appliqué au spectateur de cinéma – une conclusion analogue. Il écrit : « Quelle que soit la multiplicité

---

<sup>146</sup> L'énaclion, terme introduit par Francisco Varela, va plus loin encore que l'idée d'émergence (dans laquelle subsiste l'idée d'un monde « prédonné ») dans la mesure où elle considère que la cognition et le monde perçu se définissent l'un l'autre dans un rapport dynamique.

<sup>147</sup> Francisco Varela définit le sens commun comme la somme infinie des connaissances élémentaires nécessaires à la moindre action cognitive déployée dans un environnement ouvert.

des opinions et des jugements (des spectateurs), la théorie des interprétants offre un moyen énergique pour théoriser leurs différences. »<sup>148</sup>

La sémiotique peircienne permet d'établir des passerelles et de faire apparaître les articulations entre les points de vue philosophiques, communicationnels, cognitifs et même neurologiques sur la nature de l'esprit. Elle rend possible la mise en évidence d'une caractéristique essentielle du processus inférentiel, et au-delà même de tous les systèmes vivants : leur nature réursive et auto-organisante. La sémiotique s'inscrit pleinement dans la complexité.

L'ensemble des considérants avancés jusqu'ici dans notre thèse n'a pas porté de manière spécifique sur le spectateur de cinéma, même si nous l'avons souvent évoqué. Or, il existe au sein des différents courants d'étude sur la question du public<sup>149</sup> et des interprétations, les mêmes « tendances » que celles que nous avons évoquées jusqu'ici pour la sociologie de la connaissance, de la sémio-linguistique, de la cognition... Certaines recherches, nous pensons en particulier aux « Media reception studies »<sup>150</sup> issues des cultural studies, se disent pragmatiques, mais révèlent une certaine propension au déterminisme. D'une part, elles semblent orienter la communication, du média vers le récepteur, en adoptant un schéma d'encodage et de décodage peu propice à la prise en considération du contexte de la situation. D'autre part, elles tentent souvent une approche statistique des phénomènes de la réception pour démontrer les possibles variations des interprétations et leurs corrélations avec des déjà-là culturels. Leurs objectifs étaient de réagir aux positions attribuant aux structures textuelles des pouvoirs d'endoctrinement<sup>151</sup>.

D'autres recherches abordent la réception<sup>152</sup> filmique d'un point de vue cognitif. David Bordwell (aux Etats-Unis) écrit, dès 1989, un plaidoyer pour cette approche en posant les fondements de ce courant et en intégrant les

---

<sup>148</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, Le film, un fait social, *Cinéma et réception*, 2000, p. 38

<sup>149</sup> Nous empruntons cette formule à Roger Odin

ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, 2000, pp. 49-72

<sup>150</sup> Nos lectures se sont orientées en particulier sur les articles de David Morley et de Sonia Livingstone de l'école de Birmingham.

<sup>151</sup> Un point de vue sur la question des approches de la réception est proposé par Louis Quéré

QUERE, Louis, *Faut-il abandonner l'étude de la réception ?*, 1996

<sup>152</sup> Nous notons que ce terme institutionnalisé de « réception », que nous adopterons parfois, ne favorise pas l'idée d'une co-construction de sens mais au contraire laisse présager d'une vision behavioriste, attribuant au spectateur le rôle de simple récepteur-décodeur de l'information.

principes constructivistes<sup>153</sup>. La perception s'explique par le mouvement de va et vient et de rétroaction entre le spectateur et le monde environnant. Le spectateur est ici considéré pour ses capacités inférentielles, mobilisant suppositions et hypothèses.

En France, l'approche sémio-pragmatique développée par Roger Odin a pour ambition d'articuler l'approche sémiologique (immanentiste) et pragmatique. Nous souhaitons lui consacrer un chapitre spécifique tant nous avons puisé dans les résultats théoriques mis à jour par ce courant de recherche.

Par ailleurs, cela doit également nous permettre de positionner notre démarche et définir l'orientation spécifique que nous entendons donner à notre travail.

### I.5 La sémio-pragmatique

L'approche sémio-pragmatique s'inscrit en grande partie dans la logique des réflexions formulées jusqu'ici et constitue une des principales perspectives de formalisation sur les questions de la construction du sens. Les principes qu'elle avance sont justement des réponses à certaines des impasses rencontrées jusqu'ici. Elle concrétise une pensée et développe une méthode qui adopte un cadre d'observation plus large que celui de la seule structure filmique. Il est bien question ici de dépasser l'objet cinématographique pour s'attacher à comprendre les relations tissées avec le spectateur.

La sémio-pragmatique n'est d'ailleurs pas cantonnée aux relations entre films et spectateurs. Son centre intérêt est, de manière plus générale, d'appréhender les interrelations entre d'une part, les spécificités des médias eux-mêmes ou au-delà les spécificités des systèmes de signes particuliers et d'autre part les contextes des situations dans lesquels ils sont perçus. Compte tenu de la possibilité de faire varier les objets considérés, et les usages dans lesquels ils sont appréhendés, il devient possible d'aborder par cette approche, l'analyse d'une image publicitaire, d'une bande dessinée, des hypertextes multimédia<sup>154</sup>, des *smileys* dans la communication sur Internet, des journaux télévisés mais également des systèmes de signes particuliers

---

<sup>153</sup> BORDWELL, David, *A case for cognitivism*, Iris, n°9, 1989

<sup>154</sup> PEETERS, Hugues et CHARLIER, Philippe, Pour une sémio-pragmatique des hypertextes multimédia : proposition théorique de catégories d'analyses pertinentes, 1995

comme l'espace urbain<sup>155</sup>. « En tant que modèle pragmatique, la sémio-pragmatique permet de mettre en évidence le rôle des différents dispositifs d'articulation des médias.

Enfin en tant que modèle sémiotique, la sémio-pragmatique permet de comprendre comment différents supports peuvent conduire à la production d'un discours cohérent. »<sup>156</sup>

### I.5.1 Aux sources de la sémio-pragmatique

Les premières recherches sur la lecture et sur la réception des œuvres littéraires datent des années 1970. C'est L'Ecole de Constance en Allemagne qui a ouvert la voie à cette nouvelle approche en déplaçant la question de la littérarité du texte dans sa lecture. Cette approche réceptionniste s'est développée sous l'influence de la pragmatique. Les recherches théoriques abordent alors peu à peu les œuvres sous l'angle de l'interaction auteur-lecteur ou texte-lecteur et démontrent les processus de communication s'opérant par l'intermédiaire du texte.

Aujourd'hui, les études sur la lecture sont nombreuses et fort diverses. La majorité des théoriciens semblent accepter que le sens d'un texte ne puisse se construire que par la lecture et donc que tout texte nécessite un lecteur qui l'actualise, et le fasse fonctionner<sup>157</sup>.

Utilisée dans le champ de la communication filmique sous l'impulsion de Roger Odin<sup>158</sup>, la sémio-pragmatique s'est constituée en tant que telle, et connaît, appliquée au spectateur de cinéma, de télévision et de films de famille, ses développements les plus poussés. D'autres auteurs contribuent également à la développer dans d'autres contextes de réception ou à en développer des formes connexes en en modifiant « le centre de gravité », parfois en y introduisant une dimension cognitive marquée. Nous pensons en particulier aux travaux, orientés plus spécifiquement sur les questions de

---

<sup>155</sup> PERRATON, Charles, *Une analyse sémio-pragmatique de l'espace urbain*

<sup>156</sup> Roger Odin, résumé d'une conférence donnée au colloque « La nouvelle sphère intermédiaire », colloque organisé par le CRI à l'Université de Montréal en mars 1999.

<sup>157</sup> Certains auteurs néanmoins, même s'ils se rallient à cette idée, pensent préférable, parce que moins hasardeux, de rester centré sur le texte. De ce fait, il subsiste des travaux de recherche dont la démarche ignore les usagers et dont l'objectif est par exemple d'établir une catégorisation des formes épistolaires des courriers au XIX<sup>e</sup> siècle ou de définir des typologies sémantiques intrinsèques de l'indexation multimédia.

<sup>158</sup> L'article fondateur date de 1983

ODIN, Roger, Pour une sémio-pragmatique du cinéma, Iris, vol.1, n°1, 1983, pp. 67-82

l'apprentissage et des nouvelles technologies développés par Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya<sup>159</sup>.

L'approche sémio-pragmatique est donc jeune. Ses particularités pragmatiques sont finalement peu issues des études cinématographiques. Nous avons relevé néanmoins, parce qu'elles nous concernent particulièrement, les références revendiquées aux travaux de Sol Worth<sup>160</sup>.

Les recherches de Sol Worth conjuguent anthropologie et communication<sup>161</sup>. Un de ses axes de recherche important a consisté à comprendre les approches d'individus de cultures différentes confrontés à un projet de conception et de réalisation audiovisuelle. En 1966, il confie, dans le cadre d'un projet de recherche, la réalisation de films documentaires à six indiens navajos auxquels il enseigne le cinéma. Bien que ces jeunes réalisateurs occasionnels n'aient aucune expérience, il leur laisse carte blanche. Les navajos se concentrent plus sur la mise en scène de leurs idées que sur les aspects techniques. Les films révèlent que les indiens favorisent des notions essentielles pour eux, comme l'orientation dans l'espace et les repères du temps qui s'écoule<sup>162</sup>. Ce travail est concrétisé par un livre, *Through Navajo eyes*<sup>163</sup>, dans lequel Sol Worth questionne les relations qu'entretiennent les particularités culturelles des individus et les disparités des interprétations.

Dans un film documentaire « classique » sur les navajos, on apprendrait, au travers du regard extérieur du réalisateur, comment les indiens vivent. Le « bio-documentaire » de Sol Worth amène les indiens à une démarche plus poussée, ils réalisent eux-mêmes le film dont ils sont le sujet. L'objectif n'est alors pas seulement de voir les indiens vivre, mais avant tout de comprendre comment le film devient un projet au sein duquel les étudiants navajos manifestent leur façon de percevoir et de structurer leur propre vie et le monde qui les entoure. L'idée fondamentale de Sol Worth est de ne pas

---

<sup>159</sup> Ils abordent cette question sous le vocable de « pragmatiques des communications audio-scripto-visuelles ».

MEUNIER, Jean-Pierre et PERAYA, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, 1993, pp. 199-269

<sup>160</sup> Les travaux de Sol Worth ne sont pas, à notre connaissance, traduits en français. Nous avons effectué les traductions des différents passages cités dans ce chapitre.

<sup>161</sup> Il faut admettre que la notion de communication chez Sol Worth semble se limiter principalement à la transmission d'une information, d'un message.

<sup>162</sup> Le projet Navajo eut un gros succès. Les films réalisés par les indiens ont été largement projetés, discutés et étudiés en particulier par Margaret Mead.

<sup>163</sup> WORTH, Sol and ADAIR, John, *Through Navajo Eyes : An exploration in film communication and anthropology*, 1972

croire en une possible objectivité ; il tente donc, au lieu de favoriser une banalisation du propos, d'encourager l'émergence des valeurs personnelles des réalisateurs.

Au cours de l'analyse des « bio-documentaires » réalisés par ses étudiants, Sol Worth réalise que malgré leur subjectivité, chacun de ces films n'est pas, considéré individuellement, totalement idiosyncrasique. La décision d'interpréter ces films comme une expression et un acte social, plutôt que comme un acte individuel, conduit Sol Worth à la question de savoir s'il existe des règles profondes pour la mise en forme du sens du film.

C'est en se centrant dans un premier temps sur les processus de production que Sol Worth commence à construire une réflexion théorique de la communication, dans laquelle il intègre le récepteur, celui qui interprète le film. Dans sa démarche, le film est considéré comme un signal perçu de prime abord par les capteurs visuels, que nous transformons ensuite, par inférence, en signification<sup>164</sup>. Sol Worth s'appuie sur les recherches cognitives qui lui sont contemporaines, en particulier celles de Noam Chomsky. Il parvient à tirer des enseignements importants. Un point essentiel et transversal de son propos est d'affirmer que le film n'a pas de sens en lui-même.

C'est avec *The development of a semiotic of film*<sup>165</sup>, que Sol Worth parvient à produire une proposition théorique à partir des enseignements de ses recherches. Dans cet article, il utilise deux notions issues de ces travaux antérieurs.

La première, appliquée à la production d'un message, est la notion de « *feeling concern* » – intraduisible mot à mot – qui désigne au cours d'un acte de communication, les intentions et les préoccupations qui conduisent l'acte jusqu'à en motiver le contenu. Le « *feeling concern* », ne peut pas être considéré comme un message explicite que quelqu'un voudrait communiquer, c'est quelque chose de plus imprécis et intériorisé<sup>166</sup> qui peut s'exprimer par

---

<sup>164</sup> « [...] a signal received primarily through visual receptors, which we treat as a message by inferring meaning from it », *Film communication : a study of the reactions to some student films*, Screen Education, 3-19, 1965, p. 323

Extrait cité par :

GROSS, Larry, *Introduction : Sol Worth and the Study of visual communication*, 1996

<sup>165</sup> *The development of a semiotic of film* est paru avant *Through Navajo Eyes* mais après son expérience avec les indiens.

WORTH, Sol, *The development of a semiotic of film*, *Semiotica*, 1-3, 1969

<sup>166</sup> « This "feeling concern" should not be seen as an explicit message that one wants to communicate ; it is most often imprecise, amorphous and internalized. »

une forme de perception sensible et intime que l'on souhaite communiquer. Cette notion est finalement proche de celle de vision du monde, mais intègre aussi l'intention de concrétiser cette vision dans une action de communication. Roger Odin la traduit par « activité structurante ».

Pour faire partager son « *feeling concern* », un réalisateur doit développer un « *story organism* » – c'est la deuxième notion – qui va mettre en forme et transmettre ses préoccupations. Concrètement, le « *story organism* », dans lequel transparaissent les croyances et sentiments du réalisateur, peut être une histoire ou un scénario mais, plus généralement, il s'agit d'un système organisé qui accompagne la réalisation du projet et participe à la matérialisation du film.

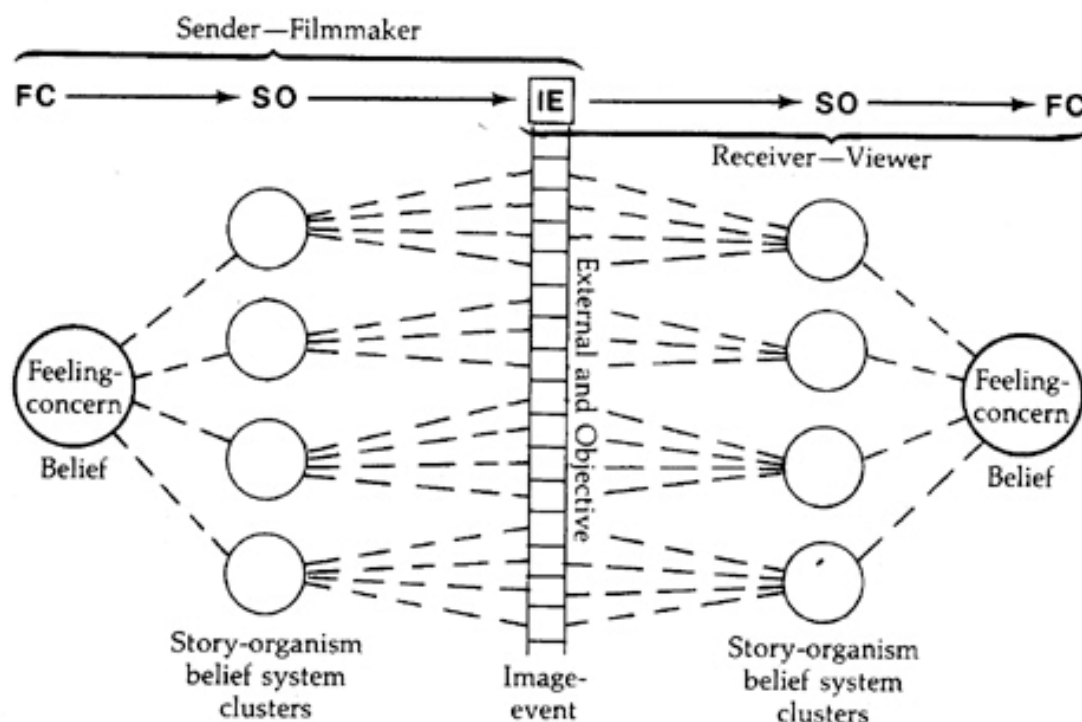
Dans *The development of a semiotic of film*, Sol Worth commence à revenir sur une idée qui l'a habité durant quelques années, selon laquelle le processus de l'interprétation est une sorte d'image réfléchie du processus de production. Dans cet article, il propose une modélisation des processus de production et d'interprétation formalisée par plusieurs schémas. Si ces schémas peuvent paraître trop analogues au modèle émetteur-récepteur de Shannon, plusieurs aspects s'en démarquent et intéressent tout particulièrement la sémio-pragmatique.

---

WORTH, Sol, *Cognitive aspects of sequence in visual communication*, Audio Visual Communication Review, 16, 1968, p. 4



Le premier schéma explicite, selon Sol Worth, le modèle idéal de la communication filmique.



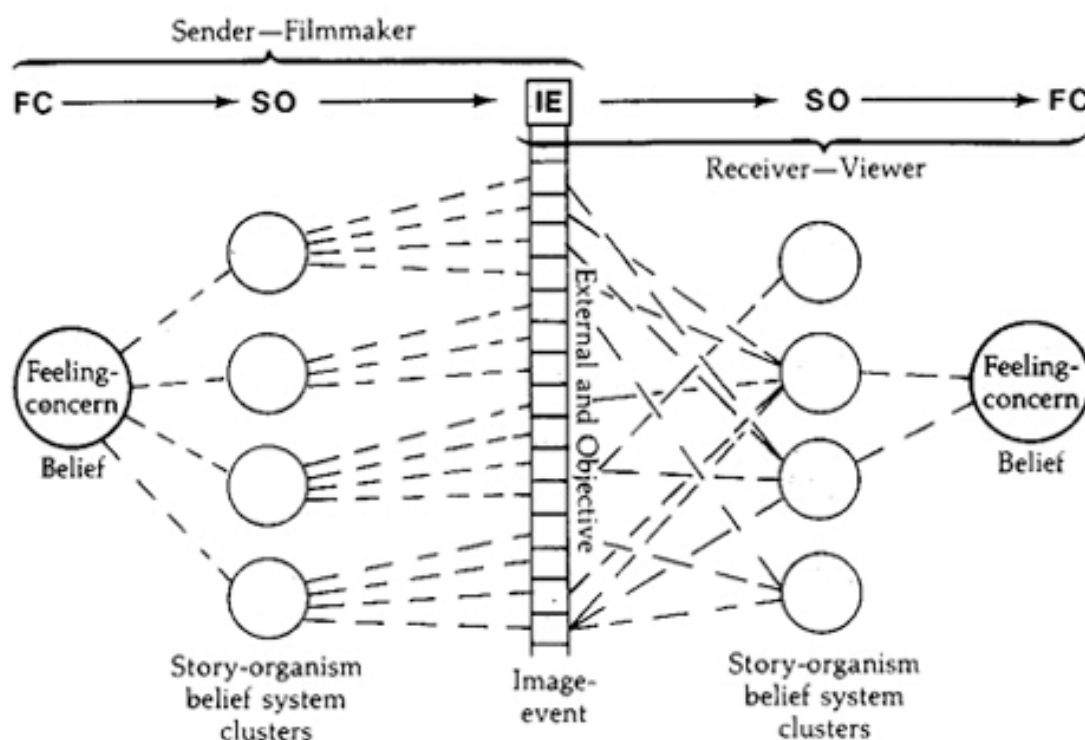
Le processus de la communication filmique : le modèle idéal

Dans ce premier schéma subsiste l'idée, apparemment shanonienne, selon laquelle une communication filmique réussie implique la compréhension exacte par le spectateur, du *feeling concern* du producteur<sup>167</sup>.

Cependant, ce schéma est déjà intéressant. Il met didactiquement en évidence que le film, représenté par des données objectives, est à la fois l'objet matérialisé par le concepteur et celui visionné par le spectateur. Il est au cœur d'une double démarche matérialisée par, d'un côté un espace de production et de l'autre un espace de réception.

<sup>167</sup> Nous entendons ici le terme producteur comme concepteur et/ou réalisateur du film.

Le schéma suivant matérialise les doutes de Sol Worth relatifs à la possibilité d'une communication idéale.



Le processus de la communication filmique : le modèle probable

Sol Worth justifie le passage du modèle idéal, dans lequel il existe une parfaite symétrie entre le processus de conception et le processus d'interprétation, au modèle probable, par l'impossibilité pour le spectateur de connaître les conditions précises qui ont conduit le réalisateur à produire ce « *story organism* ». Le spectateur ne voit que le film et non l'ensemble des étapes du projet ; il n'a pas l'expérience de sa conception, des hésitations et des différentes alternatives qui ont conduit le (ou les) concepteur à s'engager dans telle ou telle voie. Le spectateur n'est confronté qu'au projet finalisé, sa délibération ne porte que sur des images et des sons<sup>168</sup> déjà organisés et structurés. Sol Worth précise l'existence de nombreuses possibilités d'interprétation, issue des diverses combinaisons d'éléments signifiants prélevés sur le film. Un même spectateur écrit-il, peut s'attacher au sens esthétique seulement, ou plutôt au sens narratif ou à une combinaison des

<sup>168</sup> Nous devons noter toutefois qu'un certain nombre des films réalisés par les étudiants de Sol Worth était sans bande sonore.

deux. Cela préfigure la modélisation proposée plus tard par le courant sémio-pragmatique.

Ce dernier, tire des réflexions fondamentales dans le modèle de Sol Worth. La communication ne peut être considérée au sens de la transmission d'un message du concepteur vers le spectateur mais comme un double processus de production de sens l'un dans l'espace de la production, l'autre dans l'espace de la réception.

Pour Roger Odin, Sol Worth a aussi le mérite de ne pas avoir inversé les rôles dévolus au film et au spectateur dans les approches immanentistes c'est-à-dire de « donner au spectateur le pouvoir que l'on donnait au texte et considérer le spectateur comme un agent individuel, libre de produire le texte comme il le veut. [...] Le spectateur construit bien le texte, mais il le fait sous la pression de déterminations qui le traversent et le construisent sans qu'il en ait le plus souvent conscience. Le spectateur n'est ni libre ni individuel : il partage, avec d'autres, certaines contraintes. »<sup>169</sup>

### I.5.2 Introduction aux modes, processus et opérations

L'objectif de la sémio-pragmatique est « de fournir un cadre théorique permettant de s'interroger sur la façon dont se construisent les textes et sur les effets de cette construction. »<sup>170</sup>

Un aspect essentiel de la sémio-pragmatique est celui des concepts et des notions qu'elle permet de définir : les modes, processus et opérations, n'existent pas seulement corrélativement à la manière dont les données filmiques construisent le spectateur<sup>171</sup> ; ils existent également, au travers de la prise en compte du contexte de la situation et des intentionnalités du spectateur. Ceci donne son orientation spécifique à l'approche sémio-pragmatique. Si elle se situe bien dans le champ de la réception, il faut attribuer au terme de réception une signification qui dépasse la seule relation orientée du film vers le spectateur. Elle s'entend – et c'est absolument essentiel dans notre démarche – comme un mouvement circulaire centré sur le spectateur.

---

<sup>169</sup> ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, vol.18, n°99, 2000, p. 54, (Réseaux)

<sup>170</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 10

<sup>171</sup> La manière dont le film construit le spectateur constitue l'itinéraire de recherche emprunté par Francesco Casetti dans *D'un regard l'autre*. Des précisions sur ce choix sont apportées pp. 26-30. CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre, le film et son spectateur*, 1990

La notion de « mode » rend compte de cette circularité. Les modes de production de sens et d'affects correspondent à des dispositions du spectateur, impliqué dans la projection, qui le conduisent à orienter sa perception et son interprétation. Le mode fictionnalisant, par exemple, est « le mode que je mobilise lorsque j'entreprends d'interpréter un film comme un film de fiction. »<sup>172</sup> Ce mode conduit à vibrer au rythme des événements fictifs racontés. Cette formulation laisse entendre que le film, en tant que document structuré, participe à amener le spectateur à « réquisitionner » ce mode, mais également, que la mobilisation du mode fictionnalisant relève d'une démarche intentionnelle du spectateur. La convocation d'un mode est une co-construction.

Les processus sont, par combinaison, à la base de la constitution des modes de production de sens et d'affects. Dans *De la fiction*, la première partie de l'ouvrage de Roger Odin identifie et explicite les processus en jeu dans le mode fictionnalisant<sup>173</sup>. Les processus sont ici les « mécanismes » constitutifs de ce mode de réception. Il en retient principalement sept : la diégétisation, la monstration, la narration, la discursivisation, la mise en phase, la fictivisation ou plutôt une des formes de fictivisation (Roger Odin en décrit initialement trois) et la construction d'un énonciateur réel des énoncés. Les processus sont donc – dans cet usage du mot – plus spécifiquement applicables au spectateur d'une fiction cinématographique.

Nous tentons ici de faire une présentation simplifiée de certains processus afin de pouvoir en faire usage ultérieurement. La logique générale de l'articulation de ces notions conduit à ce que les processus soient eux-mêmes analysables en opérations.

### I.5.2.1 La diégétisation

La diégétisation est issue de la notion de diégèse utilisée tout particulièrement en littérature. « Je diégétise chaque fois que je construis mentalement un monde et ceci quelle que soit la nature de la stimulation de départ : un roman, un reportage dans mon journal quotidien, un texte

---

<sup>172</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 11

<sup>173</sup> Le processus interprétatif décrit, au sens de Nicole Everaerd-Desmedt, le déroulement des étapes de l'émergence du sens. Cette expression revêt donc un caractère universel, celui que la théorie de Peirce propose. Le processus est ici applicable à toutes les circonstances de l'interprétation.

historique, un morceau de musique qui m'évoque tel ou tel espace-temps, etc. »<sup>174</sup>

La première opération étroitement liée à la diégétisation est la figurativisation. Il s'agit de l'opération qui nous amène à transformer l'ensemble des points lumineux et des ondes sonores en un objet référencé, concret, issu du monde « naturel », que nous observons dans la vie, dans les films ou dans mon imaginaire. Il ne s'agit pas encore d'une construction narrative complexe mais seulement de la reconnaissance d'une forme primitive opérée par l'intermédiaire de signes comme les couleurs, les mouvements... L'opération de figurativisation, c'est-à-dire de mise en figuration, participe au mouvement qui nous fait passer, au sujet d'une chose perçue, de la notion d'abstrait à celle de concret. C'est une notion profondément gestaltiste. Ce passage est étroitement lié à la notion de référence qui nous permet d'ancrer « la chose » dans le figuratif. Cette référence, même si elle a été déposée dans le message par le concepteur et s'apparente alors à une consigne de lecture, ne s'appuie pas nécessairement sur la construction d'une relation analogique. « L'essentiel est que je considère ce qu'on me donne à voir comme représentant des éléments d'un monde [...]. »<sup>175</sup> La démarche de figurativisation n'a pas besoin de s'appuyer sur des preuves formelles, elle peut se manifester simplement parce qu'elle est logiquement possible. En se référant à la sémiotique peircienne, il semble que la figurativisation s'apparente à un processus inférentiel qui se contente d'être inductif ou abductif. Ainsi une ombre mouvante, d'abord indéfinie, ou une forme sonore inexpressive, peuvent, par certaines de leurs qualités<sup>176</sup>, nous amener peu à peu ou brutalement à construire une figure et par là, commencer à nous faire rentrer dans un monde.

La vision d'un monde peut être facilitée si l'on parvient à comprendre les images et les sons comme issus d'un univers, c'est-à-dire d'une réalité qui se construit ou va se construire devant moi, et non si l'on perçoit simplement la matière lumineuse ou les ondes sonores. Au cinéma, cette impression de réalité semble reposer peut-être plus particulièrement sur deux ou trois traits de la matière de l'expression comme le mouvement et le son synchrone. La

---

<sup>174</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 18

<sup>175</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 19

<sup>176</sup> Au sens de la priméité peircienne

couleur par exemple serait moins impliquée. L'expérience cinématographique semble fournir le moyen d'expression qui donne à l'impression de réalité son impact le plus large. Le texte écrit, par la matière même de son expression, ne peut parvenir à suggérer l'impression de réalité. Le lecteur est pourtant capable de produire une impression d'univers diégétique particulièrement intense.

Une autre opération, celle de l'effacement du support participe également au processus de diégétisation. Roger Odin remarque que ce dernier est par contre indépendant de notre capacité à produire un espace à trois dimensions, c'est-à-dire à transformer les images projetées sur la surface bidimensionnelle de l'écran en un espace tridimensionnel.

L'effacement du support est cette fois moins influencé par les matières de l'expression que par les langages utilisés. Ainsi, la confrontation à un texte littéraire d'un lecteur suffisamment expérimenté l'amène à ne plus voir les mots couchés sur le papier mais plutôt à se centrer sur l'interprétation des phrases. Le support de la communication s'efface au profit de la construction d'un monde diégétique.

Il n'est pas possible d'envisager la diégétisation sans considérer les relations qu'elle entretient avec le récit. Or, si ces notions sont proches l'une de l'autre, elles doivent être distinguées. Gérard Genette précise : « La diégèse [...] n'est pas l'histoire mais l'univers où elle advient » ; la diégèse est un univers plutôt qu'un enchaînement d'actions. »<sup>177</sup> Si l'histoire n'est, par exemple, pas modifiée si on la transpose d'un espace-temps à un autre, la diégèse, elle, peut en être profondément changée.

Le lien entre récit et diégèse semble relever de l'interaction. En présence d'une narration, c'est pour partie en puisant dans l'histoire que nous construisons la diégèse. Simultanément, le monde diégétique est le siège de l'élaboration d'un environnement, d'éléments descriptifs, de normes et de référents collectifs dont le récit a besoin pour émerger.

Roger Odin note cependant que « l'effet diégétique peut être produit sans qu'il y ait récit. Il donne l'exemple du cas d'un espace diégétique fondé sur une simple description textuelle, comme celle d'un lieu. Le texte s'appuie

---

<sup>177</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours sur le récit*, 1983, p. 13  
Cité par Roger Odin p. 21

alors sur des relations spatiales au lieu de temporelles, mais peut néanmoins être le siège d'une interprétation diégétique.

D'une manière générale, le monde diégétique construit, s'apparente à un monde susceptible d'être habité. De nombreux films commencent dès le générique ou juste après, de façon à permettre au spectateur de se façonner un monde diégétique. Il envisage ainsi le lieu de l'action, le lieu d'apparition des personnages et des événements. La diégèse constitue le monde dans lequel commence à prendre place la narration.

### I.5.2.2 Narrativisation et narration

Narration et narrativisation sont les processus par lesquels une production discursive peut se transformer en récit. De nombreux théoriciens, dans une logique que l'on pourrait qualifier de cognitive, s'accordent sur une définition en deux temps de ce processus : une opération de mise en succession et une opération de transformation. Roger Odin prolonge cette réflexion en abordant la question de manière complexe, c'est-à-dire en articulant narrativisation et narration avec deux autres processus, la monstration et la discursivisation.

Pour expliquer cette démarche, il reprend dans un premier temps les travaux d'André Gaudreault sur les notions de micro-récit et de macro-récit. Ce dernier distingue en effet ces deux unités ou plutôt ces deux niveaux ; le premier est associé à la notion de plan<sup>178</sup>, le deuxième est structuré de manière à ce que des articulations entre les micro-récits apparaissent. S'inscrit alors « le parcours d'une lecture continue »<sup>179</sup>. Dans l'exposé d'André Gaudreault, les notions de micro-récit et de macro-récit sont définies corrélativement à la structure filmique. Par ailleurs, les micro-récits révèlent le travail du monstrateur ; les macro-récits manifestent l'intention du narrateur. Cette distinction trouve à s'appliquer également à la catégorisation opérée entre le cinéma des premiers temps, principalement un cinéma de monstration, et le cinéma actuel dont le travail sur le montage en particulier lui confère un statut de cinéma de la narration.

Roger Odin se place du côté du spectateur et s'attache au travail de ce dernier c'est-à-dire aux opérations qu'il met en œuvre. A l'opposition micro-récit vs macro-récit, il substitue l'opposition narrativisation vs narration.

---

<sup>178</sup> Nous entendons la notion de plan comme une suite d'images captée de manière continue.

<sup>179</sup> GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, 1988, p. 115

La narrativisation, que Roger Odin rapproche d'une sorte de pré-compréhension, ne peut être comprise indépendamment de la notion d'action ou, plus précisément en référence à Paul Ricœur, de la notion de « réseau conceptuel de l'action »<sup>180</sup>. Pour Roger Odin, « le niveau de narrativisation fonctionne comme une sorte d'arrière plan. Pour pouvoir avancer dans la voie de la production d'un récit proprement dit (dans la voie de la narration), une structuration de niveau supérieur est nécessaire. »<sup>181</sup>

Ainsi trois opérations sont associées à la démarche de construction d'un récit : une opération sémantique, une opération de structuration de forces, une opération syntagmatique temporelle.

Au cours de la première opération, le spectateur tente de donner une cohérence sémantique à l'ensemble des actions qu'il perçoit. A.J. Greimas qualifierait ce travail du spectateur de construction d'une isotopie sémantique<sup>182</sup>. Mais la production d'un récit nécessite également l'instauration, entre les événements, d'une relation temporelle séquentielle (et non simultanée).

La seconde opération consiste à élaborer une logique de l'action c'est-à-dire à structurer les forces en présence. Algirdas-Julien Greimas, après les travaux d'Emile Souriau et de Vladimir Propp a proposé le principe du schéma actanciel dans lequel les actants<sup>183</sup> trouvent leur place dans un modèle où les forces – des éléments qui peuvent être des personnages mais également des concepts – se répartissent et s'organisent selon 6 fonctions.

La troisième opération est l'opération syntagmatique temporelle c'est-à-dire l'organisation des actions en une succession syntagmatique temporelle correspondant aux phases attendues pour un récit. En se référant aux propositions de plusieurs théoriciens, Roger Odin retient sept phases que nous reproduisons in extenso<sup>184</sup> :

- La présentation d'une situation initiale (lieu, temps, personnages, état des choses) ;
- L'intervention d'un événement déclencheur qui modifie la situation initiale, instaure un déséquilibre, suscite un manque de désir, etc.

<sup>180</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, 1984, p. 88-89

<sup>181</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 29

<sup>182</sup> GREIMAS, Algirdas-Julien, *Sémantique structurale*, 1966

<sup>183</sup> Ce terme est emprunté par A. J. Greimas à L. Tesnière, il désigne les êtres ou les choses qui, à un titre quelconque, et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès.

<sup>184</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 31



## Première partie – Référents théoriques

- La reconnaissance de ce changement et la décision d'y répondre : cela se manifeste le plus souvent par l'assignation d'un objectif, d'un but à atteindre, pris en charge par un des personnages ; dans le modèle greimassien, on parle de contrat ;
- La quête des moyens pour atteindre cet objectif ; dans le modèle greimassien, cette phase est isolée sous le nom de « séquence qualifiante » ;
- En général, apparaissent des complications qui cherchent à empêcher que l'objectif soit atteint ; ces complications conduisent à un (ou à de multiples) affrontement/s entre les forces contraires ; le récit, dit Edward Branigan, atteint alors un climax ;
- Enfin, l'affrontement aboutit à un résultat, à une résolution dans un sens ou dans l'autre, du moins à des conséquences qui peuvent être mesurées ;
- Tout s'achève par la description de l'état final.

La proposition de Roger Odin conduit à maintenir la distinction entre deux niveaux de narrativité : la narrativisation se caractérise par l'inscription des mouvements dans le registre des actions et par la production d'un sentiment de narrativité ; la narration conduit à la production d'un récit. A ces deux niveaux s'ajoutent également deux autres processus : la monstration et la discoursivisation.

Le travail de monstration s'inscrit relativement à celui du monstrateur. Ce dernier étant responsable de la façon dont le contenu des plans du film nous est donné à voir.

La discoursivisation constitue le travail de la mise en discours opéré par le spectateur au cours du film, mais plus sûrement encore, lorsqu'il se termine ou après qu'il se soit achevé.

La narration, d'une part présuppose la narrativisation et la monstration et, d'autre part, embraye nécessairement sur la discoursivisation.

Globalement, la production d'un récit est une démarche que le spectateur engage sans faire d'effort. Le film peut difficilement bloquer le travail de la narration, pour y parvenir il devra recourir aux grands moyens car le spectateur tente toujours de débloquer une incompréhension et de produire sa propre logique narrative.

### I.5.2.3 La mise en phase

Roger Odin décrit la mise en phase comme une modalité de la participation affective du spectateur au film. « Familièrement, on désigne ce processus en disant que l'on a marché »<sup>185</sup>. L'approche sémio-pragmatique ne se limite pas à une approche de la production de sens, elle se préoccupe des affects. Le point de vue qu'elle défend considère que les processus cognitifs et les processus émotionnels sont indissociables ou du moins intimement liés<sup>186</sup>. La mise en phase est attachée au travail de la construction narrative. Elle peut être décrite comme le processus qui nous conduit à vibrer au rythme des événements racontés.

Pour expliciter la mise en phase, Roger Odin fait appel d'une part à des opérations d'ordre psychologique et d'autre part à des opérations énonciatives. Il passe rapidement sur les premières en les décrivant comme « le branchement de mon désir spectatorial sur le désir à l'œuvre dans l'histoire racontée »<sup>187</sup>, mais s'attarde plus spécifiquement sur les secondes.

La mise en phase participe de la perception d'homogénéité par le spectateur. Lorsque nous sommes mis en phase ou que nous nous mettons en phase, nous percevons le travail de conception de la mise en forme et de la mise en scène<sup>188</sup> c'est-à-dire les marques de l'énonciation, comme étroitement liées avec la narration. « Dans un film lu à la mise en phase, tout devient narratif. »<sup>189</sup>

Inversement, le déphasage survient si un paramètre « se détache » du récit. Le déphasage est un processus dont la responsabilité peut incomber autant au film qu'au spectateur suivant les situations.

---

<sup>185</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 39

<sup>186</sup> Certains auteurs, nous pensons en particulier à David Bordwell mais également en France à Laurent Jullier, opèrent une scission théorique ou au moins didactique entre ces processus. Cela conduit à différencier deux modes de perception, utilisés en psychologie cognitive : les processus ascendants (bottom-up) – relatifs aux mécanismes de la sensation et de la perception – et les processus descendants (top-down) – relatifs au traitement opéré sur les données fournies par les processus perceptifs. Au cinéma, les premiers seraient responsables des sensations « brutes » et des émotions, les seconds de la construction du récit et de l'intellection.

BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1985, p. 31

JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne*, 1997, pp. 7-8

<sup>187</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 39

<sup>188</sup> Roger Odin cite le travail plastique, rythmique et musical du film, la dynamique du montage, le jeu sur les regards, les cadrages et la façon de jouer des acteurs.

ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 42

<sup>189</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 42

Par ailleurs, pour mobiliser la mise en phase, il est nécessaire que les relations filmiques, les relations qui s'instaurent entre le film et le spectateur soient homologues aux relations diégétiques c'est-à-dire aux relations des éléments de la diégèse partie prenante dans le récit. Il y a ainsi, au cours de la mise en phase, création d'une relation cohérente entre l'interprétation du déroulement de l'histoire et l'interprétation du monde dans laquelle elle s'insère. Diégèse et récit interagissent et se renforcent mutuellement dans l'acte d'interprétation pour participer à l'établissement de la mise en phase.

Pour finir, la mise en phase contribue à l'adhésion du spectateur aux valeurs du film. Elle participe alors à renforcer l'émergence de signification relativement aux perceptions des relations qu'entretiennent le discours du film et sa mise en forme.

### **I.5.2.4 Les processus de fictivisation**

Roger Odin détermine trois processus de fictivisation, mais il n'en retient finalement qu'un qui soit vraiment spécifique de la fictionnalisation.

Un des fondements de ce processus (qu'il nomme fictionnalisation 3) nécessite de considérer qu'aucun film (mais également aucun texte) n'est une pure fiction. On ne peut, en restant centré uniquement sur les données filmiques, départager le réel du fictif dans un film, qu'il soit de fiction ou documentaire. Il est donc nécessaire, conformément à l'approche sémio-pragmatique, d'appréhender la fictivisation comme une production du spectateur.

#### **I.5.2.4.1 Énonciateur fictif (des énoncés)**

Ce processus consiste en la construction par le spectateur d'un énonciateur fictivisant et d'un énonciateur fictif et conduit à positionner le spectateur dans un espace propre de communication, déconnecté du monde réel.

La première opération consiste à construire un énonciateur doté d'une intention fictivisante, c'est-à-dire animé du souhait de faire semblant. Mais la fictivisation ne peut être seulement cela.

Une deuxième opération conduit le spectateur fictionnalisant à comprendre que l'énonciateur qui « feint de faire des assertions »<sup>190</sup>, le fait sans intention

---

<sup>190</sup> Roger Odin cite John S. Searle

de tromper. L'énonciateur fictivisant fait semblant, sans cacher qu'il fait semblant.

Pour finir, une troisième opération consiste à construire un énonciateur comme une entité à laquelle nous ne posons pas de questions<sup>191</sup>.

Ces trois processus conduisent alors à construire l'énonciateur fictif ; une instance d'énonciation complexe qui n'est ni un personnage du film, ni un narrateur, ni le réalisateur mais se situe dans un monde inquestionnable.

Face à cette construction de l'énonciateur fictif se situe l'énonciataire fictif. Cela signifie que comme spectateur de fiction, nous nous insérons dans un espace de communication spécifique, déconnecté du réel, dans lequel nous ne figurons plus en tant que personne réelle, mais comme personne construite par la relation avec l'énonciateur fictif.

### I.5.2.4.2 Enonciateur réel (des énoncés)

L'énonciation fictionnalisante ne peut être définie complètement par la construction d'un énonciateur fictif ; elle nécessite la construction d'un énonciateur réel.

L'énonciateur réel peut d'abord se définir par opposition à l'énonciateur fictif. L'énonciateur réel surgit lorsque nous opérons par exemple une lecture technique (comment l'énonciateur a-t-il réalisé ce trucage ?), une lecture esthétique (quelle mise en forme a été utilisée par l'énonciateur ?) lorsque nous essayons de faire une lecture historique des événements (ce personnage a-t-il réellement participé de cette façon à l'histoire de France ?) ou lorsque nous nous interrogeons sur la véracité ou simplement la plausibilité de ce qui est dit ou montré (est-ce que tel ou tel événement est possible ?). La construction d'un énonciateur réel nous entraîne alors à sortir de la fictionnalisation.

A tous ces moments, nous quittons la fiction pour interroger d'autres dimensions du film ; nous adoptons un autre mode de lecture.

Cette opposition s'applique également lorsque le spectateur est, au cours de la projection, en situation de doute. Si ce doute s'adresse à l'énonciateur réel, c'est le signe d'une lecture documentarisante ; si le doute est adressé aux personnages du film – c'est-à-dire un doute inscrit à l'intérieur des limites

---

SEARLE, John Rogers, *Sens et expression, études de théorie des actes du langage*, 1982, pp. 101-121

<sup>191</sup> Pour Roger Odin, le spectateur reste dans le fictif, mais quitte le domaine de la fiction dès qu'il lit le film en se questionnant, par exemple, sur la façon dont les effets spéciaux sont réalisés.

de la diégèse (comme lorsque l'on doute de la sincérité des personnages ou lorsque l'on se demande lequel est l'assassin) – c'est le signe d'une lecture fictionnalisante.

L'énonciateur réel peut également se définir par sa capacité à s'articuler avec l'énonciateur fictif. Le couple énonciateur réel et fictif permet alors de donner une explication à des situations d'interprétation considérées comme délicates. Néanmoins, si les deux énonciateurs peuvent apparaître à n'importe lequel des niveaux de production de sens du film : histoire, discours, personnages, décors, valeurs... Il semble par contre que cette articulation ne puisse s'opérer qu'à des niveaux ou dans des cadres différents.

### I.5.2.4.3 Enonciateur réel (de la production)

Pour Christian Metz ou Gérard Genette<sup>192</sup> la production d'un film est un acte de langage authentique ; créer une œuvre de fiction constitue un véritable acte illocutoire. Cela conduit à distinguer et introduire deux niveaux d'énonciation, celui des énoncés (au sein duquel nous venons de caractériser les énonciateurs réels et fictifs) et celui de la production.

L'énonciateur réel de la production est différent de l'énonciateur réel des énoncés dans la mesure où le premier est identifié comme une entité humaine (pas forcément l'auteur ou le réalisateur réel mais l'instance humaine responsable de ce que l'on comprend) alors que le second peut être une entité comme un procédé de fabrication, une position de caméra, un point de montage...

En attribuant une place à l'énonciateur réel de la production au cours de l'interprétation fictionnalisante, Roger Odin (en opposition sur ce point avec Christian Metz) pose que cette instance peut être construite indépendamment de l'énonciateur des énoncés.

### I.5.2.4.4 Enonciateur réel (des énoncés) présumé par le processus de la narration

Même lorsque nous sommes confronté aux fictions les plus « irréelles », c'est-à-dire les plus éloignées du monde dans lequel nous nous trouvons,

---

<sup>192</sup> Roger Odin se réfère aux ouvrages suivants :  
METZ, Christian, *L'énonciation interpersonnelle ou le site du film*, 1991  
GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, 1991

nous sommes amenés à solliciter nos connaissances du monde pour produire le récit. « Ce monde joue le rôle d'un énonciateur réel qui me fournit les fondements à partir desquels le récit peut être produit : coordonnées spatio-temporelles, éléments matériels nécessaires à la construction de la diégèse, structures actionnelles qui me permettent de transformer les mouvements en action et d'organiser ces actions en situation narrative [...], valeurs liées à ces schémas actionnels et à partir desquelles se développe le discours sous-jacent à tout récit. »<sup>193</sup>

L'intervention de cet énonciateur réel, le monde, produit des effets particuliers.

La simultanéité d'une part, de la référence à notre monde et d'autre part de l'énonciation par un énonciateur fictif, conduit à décorrélérer les schémas d'action et les éléments du monde de tout ancrage spatio-temporel (l'image cinématographique lue fictionnellement perd de sa valeur indicielle de renvoi au réel). Par ailleurs, ces éléments de renvoi au réel perdent leur inscription dans le temps ; ils peuvent aussi bien se situer dans le passé, dans le présent, que dans le futur.

Ceci ne doit pas être opposé aux autres temps perçus par le spectateur. Le temps de la projection est éprouvé au présent et un récit se situe toujours dans le passé.

Les conséquences les plus marquantes de cette référence indéterminée se situent au niveau des actions. Au sein du récit, ces dernières sont souvent associées à des systèmes de valeurs. Des catégories d'action peuvent ainsi être opposées les unes aux autres. Le déroulement de ces actions peut alors sembler proposer des solutions intemporelles à des situations réelles que nous serons amenés à rencontrer. Ces solutions sont alors éventuellement prêtes à être mobilisées dans le futur, dans d'autres films mais également dans le quotidien. « Le discours fictionnel est un discours à réutiliser. »<sup>194</sup> Les actions du monde fictionnel peuvent enrichir notre expérience de la vie et participer à construire notre vision du monde réel.

---

<sup>193</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 59

Roger Odin fait également référence à Karlheinz Stierle : « Si tout ce qui relève de la fiction était, par principe, différent de notre expérience du réel, s'il était donc rigoureusement impossible d'articuler la fiction à un concept de la réalité, elle ne pourrait alors, ni être articulée dans le langage, ni constituée dans la réception. »

STIERLE, Karlheinz, *Réception et fiction*, Poétique, n°39, 1979, p. 313

<sup>194</sup> Roger Odin cite Rainer Warning.

WARNING, Rainer, *Pour une pragmatique du discours fictionnel*, Poétique, n°39, 1979, p. 335

Il est important de noter que si cet énonciateur réel existe, il est présupposé par le spectateur. La lecture fictionnalisante n'incite pas à s'interroger sur sa présence. L'énonciateur réel est masqué par l'énonciateur fictif.

Pour finir, la position d'énonciataire fictif, celle que le spectateur est invité à occuper lorsqu'il construit un récit et lui donne la sensation d'être située dans un ailleurs, l'encourage à « débrayer ses défenses ». Il est alors d'autant plus vulnérable aux valeurs proposées par le film.

### **Avant d'explicitier notre projet**

Les sources citées ci-dessus ne servent pas toutes de la même manière notre réflexion et notre propos ; elles ne se situent pas au même niveau. Certaines favorisent la dimension épistémologique de notre recherche, d'autres influencent davantage l'aspect méthodologique ; pour finir, d'autres encore nous servent de cadre et de guide pour structurer et organiser notre propre entendement des phénomènes spécifiques liés à la réception filmique.

Nous devons noter que de très nombreuses autres références, dont certaines fondamentales, n'ont pas été explicitées dans cette partie. Nous choisissons de les introduire au moment particulier où nous devons les utiliser pour faire avancer notre construction. Nous pensons tout spécifiquement à Edward Branigan et à Jean-Pierre Esquenazi dont l'ouvrage « *Film, perception et mémoire* » a orienté et précisé notre compréhension du mouvement dans le film, de la double reconnaissance et de sa temporalité.

## Chapitre II Projet et méthode

Notre première intention, au sujet de l'organisation de ce chapitre, consistait à séparer en deux parties distinctes, d'une part nos ambitions et nos objectifs et, d'autre part notre démarche et notre organisation de travail. Or, ces deux parties se révèlent trop étroitement liées, la seconde répondant presque à chacun des positionnements de la première.

Nous choisissons de tenter de les imbriquer davantage en articulant les deux aspects, projet et méthode. Dans les pages suivantes, cette organisation conduit à préciser pas à pas nos intentions, et à exprimer, à chaque nouvelle avancée, le programme des actions méthodologiques en relation avec ces choix ou tout au moins les choix organisationnels qui en découlent.

Or, la définition des options de ce travail s'appuie aussi grandement sur les référents théoriques précédemment cités et sur d'autres à venir en particulier ceux, liés à la pensée phénoménologique et à l'approche systémique. Au travers de la définition de ces différents axes, nous décrivons des spécificités, tant sur l'objet de recherche que sur la manière de l'observer ou d'en faire émerger des résultats.

Par ailleurs, nous nous permettons de nous introduire nous-même dans la recherche et à ce titre de préciser succinctement notre parcours et en quoi il interfère avec les intentions et potentiellement les résultats.

Cependant, avant de rentrer dans cette logique où les objets des investigations et la façon de les aborder se répondent, nous souhaitons tout de même, dans un premier temps, clarifier notre propos, spécifier notre recherche, orienter la trame de nos écrits et aiguiller brièvement notre lecteur en direction des orientations principales vers lesquelles nous souhaitons tendre.



A la fin de ce chapitre, en réponse aux fondements méthodologiques posés dans cette recherche et à la manière de les aborder, nous présentons la structure de la deuxième partie, centrale dans les résultats de ces travaux.

## **II.1 Comment spécifier notre recherche ?**

Notre démarche est centrée sur la dynamique de la construction de sens. Elle considère les actions d'interprétation dans le cours d'action de la projection (vs juste après la fin du film ou même longtemps après la fin du film). Cette situation de perception, sans recul, centre notre observation sur des constructions de sens immédiates, effectuées alors que le flux de données est en train de se diffuser. Cette approche ne restreint pas l'objet observé et ne limite pas l'interprétation à un acte de surface ; le moment présent mobilise plusieurs mouvements simultanés, pas seulement dirigés du film vers le spectateur. La mise en système de situations d'interprétation et la prise en compte de leurs évolutions, conduisent à travailler sur un recueil de données riche et dense.

Malgré certains des engagements déjà pris dans l'introduction de ce document (le choix du qualitatif, l'approche compréhensive...), nous souhaitons poser ici plusieurs questions fondamentales associées à la manière d'approcher le processus interprétatif.

D'une part, comment aborder méthodologiquement la question du contexte, comment le considérer et le spécifier ?

D'autre part comment parvenir à percevoir l'avancée des significations ?

Est-il possible d'évaluer une progression ?

### **II.1.1 Introduire le contexte**

#### **II.1.1.1 Différentes recherches, différentes approches du contexte**

Dans toutes les approches situées, la notion de contexte, c'est-à-dire l'ensemble des circonstances qui entourent l'événement, est fondamentale. Pour comprendre l'acte de communication, nous considérons que la question du contexte, au sein duquel les situations d'interprétation se déroulent, est incontournable. Le contexte, avant même la rencontre avec les données filmiques, peut contribuer à modifier le mode de réception et l'orientation

cognitive convoqués par l'interprétant du spectateur. Cependant, nous devons, dans le cas du spectateur impliqué dans une action située et temporalisée où siègent d'étroites relations entre l'interprète et son environnement, affiner cette notion de contexte de manière à l'intégrer dans notre logique de l'émergence.

Comment le contexte participe à l'interprétation ? Comment trouver des réponses méthodologiques à sa prise en compte dans le cadre de notre recherche ?

« La pragmatique linguistique et l'ethnographie, qui abordent l'étude du langage à travers son utilisation, ont mis l'accent très tôt sur l'importance du contexte dans l'interprétation des énoncés. Plusieurs dimensions du contexte ont été proposées (ex., Brown & Yule, 1983, chap.2) : le temps et l'endroit de l'interaction, le locuteur, l'auditeur, le thème de la discussion, le discours précédent, la forme de la conversation (débat, conversation libre, sermon, etc.), l'objectif du dialogue. Tout en reconnaissant l'apport de ces travaux, on peut considérer qu'ils véhiculent une conception en partie erronée du contexte lorsque l'on veut étudier l'interaction humaine : il n'existe pas un temps et un lieu de l'interaction, ni un locuteur et un auditeur, ni même un thème de discussion indépendamment des acteurs en présence. Chaque acteur donne un sens particulier à la situation dans laquelle l'interaction prend place. »<sup>195</sup>

Selon ce que l'on observe, le contexte se déplace. Dans le cas d'une relation interpersonnelle, invoquer l'importance de l'auditeur pour comprendre comment le locuteur formule l'énoncé est pertinent. Mais, il n'est pas nécessairement intéressant de dresser l'inventaire de l'ensemble des caractéristiques potentielles de l'auditeur, susceptibles d'influencer le contenu et la forme de l'énoncé. Il est plus pertinent de considérer les perceptions que le locuteur a de l'auditeur ; perceptions qui co-détermineront l'énoncé, et éventuellement l'échange tout entier. Dans une situation de relation professionnelle, le locuteur peut par exemple considérer l'auditeur comme un supérieur hiérarchique, comme quelqu'un de compétent ou non sur le domaine de discours abordé, etc.

Le contexte, dans le cadre de notre démarche, doit par conséquent être appréhendé d'un point de vue subjectif. Si l'on veut comprendre une activité,

---

<sup>195</sup> KARSENTY, Laurent, Interprétation et contextes dans les communications finalisées.

le chercheur ne peut statuer *a priori* sur la définition d'une situation. Il doit chercher à décrire la définition de la situation pour chacun des acteurs impliqués dans la communication. Ainsi, l'existence d'objets ou d'événements particuliers, ne peut être considérée en elle-même, comme suffisante. Pour décrire le contexte d'une activité, il est nécessaire de déterminer quels objets et événements sont accessibles, et quel sens ils ont pour les protagonistes impliqués dans l'acte de communication.

Notre volonté d'inclure le contexte dans lequel les situations d'interprétation se déroulent, nous a conduits à de nombreuses réflexions au sujet de sa juste prise en compte dans notre système. Cette préoccupation d'intégrer le contexte, portée en toute conscience par la volonté de participer à une meilleure compréhension du dépassement de l'immanence, ne doit pas paradoxalement conduire à une volonté de systématiser son rôle. Nous ne préjugeons pas de l'importance qu'il peut avoir ou ne pas avoir suivant les situations rencontrées. Notre approche est empirico-inductive ; nous ne formulons pas d'hypothèse. Au plan méthodologique, notre objectif est donc essentiellement de nous laisser en toute occasion la possibilité de le percevoir et de le faire rentrer dans notre système d'interaction pour, le cas échéant, lui donner toute sa place.

#### **II.1.1.2 Le contexte et la dynamique de l'interprétation du spectateur**

Dans le cas du spectateur de cinéma, l'approche que nous souhaitons adopter refuse de naturaliser le contexte, de le figer ; pourtant, nous devons admettre avoir été tenté par cette démarche. Certainement, avons-nous été influencés par les nombreux théoriciens du cinéma qui ont attribué aux images animées et au dispositif cinématographique un pouvoir hypnotique. En réduisant à cette logique déterministe l'acte de communication, le système des actants de la situation de projection au cinéma se réduit à celui de la situation de communication proposée par l'espace de projection lui-même. Il est vrai que le dispositif cinématographique, et les contraintes de fonctionnement social (le silence dès que le film commence) qu'il impose ne permettent pas les mêmes variations contextuelles que celles pouvant exister dans des situations de communication sociale (professionnelle ou familiale).

Néanmoins, le spectacle cinématographique offre une multitude de situations d'interprétation dans lesquelles des contextes peuvent apparaître. Ainsi des facteurs contextuels interviennent et modifient le cadre

communicationnel dans lequel la projection cinématographique se déroule ; de même la particularité des dispositions cognitives ou des acquis du spectateur, la singularité des conditions de la rencontre entre les signes présents et l'interprétant mobilisé conduisent à la mobilisation d'une infinité de référents contextuels possibles. C'est au sein de ces systèmes, à chaque fois différents, que les interprétations se finalisent en significations.

De plus, pour le spectateur, le contexte, comme dans le cadre des actes de langage, ne préexiste pas nécessairement. C'est aussi au cours de l'action de projection et d'interprétation qu'il est en mesure de se créer et de se modifier<sup>196</sup>.

Ce dernier point, pour une approche située et regardée pas à pas au cours de sa progression est certainement essentiel. Engager une réflexion dynamique sur le contexte consiste à comprendre comment, dans le cours d'action, se construisent les arrières plans d'assomptions qui constituent le contexte d'interprétation, et surtout par quelles logiques ce potentiel mémorisé est mis en mouvement et interagit avec les données filmiques.

Toutes ces remarques nous conduisent à ne pas tenter de formaliser finement, avant d'entrer dans les situations de projection, différents contextes potentiellement impliqués. Nous exposons seulement, pour préciser notre situation de spectateur, le cadre contextuel dans lequel nous nous sommes trouvés au moment de procéder au recueil des données (voir première partie, II.2.2.2.3 Un cadre contextuel complexe mais assumé). Dans la conclusion générale de cet ouvrage nous revenons plus longuement sur la logique d'implication des contextes et leur organisation, dans le cas spécifique de notre axe de recherche.

## **II.1.2 Comment approcher l'interprétation ?**

### **II.1.2.1 L'interprétation peut-elle se mesurer ?**

Pour aborder en compréhension le processus interprétatif du spectateur de cinéma, peut-il être utile d'essayer d'approcher les interprétations pour tenter de les évaluer, par exemple d'en estimer pas à pas la complétude ? Peut-on simplement dire qu'une interprétation est complète ou incomplète, aboutie ou

---

<sup>196</sup> SEARLE, John Rogers, Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage, 1982

inaboutie ? Peut-on se placer dans une perspective d'appréciation du cheminement de l'interprétation ? Peut-on en mesurer l'efficacité ?

On sait qu'un même moment filmique considéré par plusieurs personnes n'aboutit pas nécessairement à la même interprétation. Peut-on alors dire que certaines des interprétations sont menées à bien, et que d'autres sont inachevées ? La tentation est grande. Néanmoins, il y a plusieurs difficultés à s'engager dans cette voie. La première question est : « inachevée » par rapport à quoi ? Est-ce par rapport au résultat que l'on devrait obtenir, à ce que l'on devrait comprendre ?

Dans certains cas où siège une logique fictionnalisante, il est peut-être envisageable de préciser des points fortement polarisés dans le récit, des évolutions marquées dans le temps, des événements incontournables. Nos propres expériences de spectateur nous conduisent souvent à des interprétations sans équivoques. Nous attribuons alors parfois aux scénaristes, aux auteurs, aux réalisateurs, aux acteurs, aux techniciens – aux énonciateurs de la production – l'origine de cette certitude. Ce sont eux qui ont réglé la machine à montrer que constitue le film. Par ailleurs, s'il existe des situations peu contestables et possibles à décrire, d'autres, et de très nombreuses, paraissent plus incertaines et posent davantage de difficultés. Comment les dissocier ?

De plus, nous n'oublions pas qu'au plan méthodologique, il n'est pas tenable de définir la supposée intention des énonciateurs de la production pour en vérifier la bonne perception des interprètes. Cela reviendrait à remettre en cause le principe essentiel du modèle, défini par Sol Worth, de la séparation de l'espace de la conception-réalisation et de celui de la réception.

On peut contourner cette difficulté, en omettant délibérément de considérer l'hypothétique projet du réalisateur, et en se limitant à scruter le texte filmique pour en faire une description détaillée. Cela nécessiterait une étude structurale précise que nous ne cherchons pas à faire ici. Quel niveau de description faudrait-il d'ailleurs faire ? Dans le champ de la narration, faut-il opter pour une description qui puisse permettre une lecture figurativisante (c'est-à-dire une lecture qui produise du figuratif plutôt que de l'abstrait), narrativisante ou narrative ? Par ailleurs, d'autres niveaux de construction que celui de la narration, comme ceux des modes fabulants, esthétiques, énergétiques semblent encore moins permettre une description appropriée.

De plus, à quel spectateur cette démarche s'adresse-t-elle ? N'assigne-t-elle pas une place en filigrane, une place et un interprétant supposés ?

Au-delà de toutes ces questions, qui certainement peuvent se discuter dans le cadre de la définition d'un projet et d'une méthode de recherche, existent d'autres interrogations beaucoup plus problématiques. Comment procéder à une évaluation de ce qu'il faut comprendre ou ressentir ? Quels critères définir pour préciser si une interprétation est incomplète ? Quelle grille appliquer pour définir alors en quoi les signes sont transformés en bons objets ? Il est délicat de répondre. Nous posons, et cela constitue notre principe le plus fondamental, qu'il n'existe pas une réalité unique indépendante de celui qui l'observe.

Pour le mode fictionnalisant, un niveau de narration minimal est déjà atteint par les enfants, lorsque leur interprétation leur permet de discerner et de cliver les oppositions entre les actants du récit. Même si parfois, des situations complexes ne sont pas saisies, cette seule « ligne de tension » associée bien sûr à une capacité de figurativisation et de narrativisation, autorisent déjà des possibilités d'interprétation variées et suffisantes pour les mobiliser et contribuer à les mettre en phase. Puis-je dire que mes enfants n'ont pas tout compris de *Kirikou et la sorcière*<sup>197</sup>, de *Chicken run*<sup>198</sup> ou d'*Asterix et Obélix : mission Cléopâtre*<sup>199</sup> ? Certainement, mais tout atteste que si certains aspects leur échappent, les constructions qu'ils réalisent sont, pour eux, suffisamment cohérentes. De plus, elles autorisent l'établissement d'une appréciation, adhésion ou désapprobation, sur le film ou des moments du film.

Au-delà même, ne parviennent-ils pas à construire des significations, à convoquer leurs propres références et à ressentir certaines émotions auxquelles je ne peux moi-même accéder ?

Si nous répondons non à l'idée d'une évaluation de l'interprétation, d'autres approches sont possibles pour approcher les relations entre un texte et ses spectateurs. Berger et Luckmann introduisent l'idée de sous-univers de significations constitués. « Comme tous les édifices sociaux de signification, les sous-univers doivent être portés par une collectivité particulière c'est-à-

---

<sup>197</sup> Kirikou et la sorcière, film de Michel Ocelot, 1998

<sup>198</sup> Chicken run, film de Peter Lord et Nick Park, 2000

<sup>199</sup> Astérix et Obélix : mission Cléopâtre, film d'Alain Chabat, 2002

dire, par le groupe qui a produit continuellement les significations en questions et dans laquelle ces significations possèdent une réalité objective. »<sup>200</sup> Or, les sous-univers de significations peuvent être structurés selon une multitude de critères (sexe, âge, tendance religieuse, choix de vie...). Il est donc possible d'établir des liens entre un discours filmique ou par exemple une certaine esthétique et le sous-univers de signification auquel il est « logiquement » rattaché, c'est-à-dire pour lequel l'interaction est la plus justifiable. Ce travail est intéressant pour opérer des croisements entre les études cinématographiques et la sociologie, l'histoire, etc.

Une autre voie nous semble intéressante. Elle concerne la compréhension des contraintes imposées par le film.

On peut alors essayer de qualifier, ce que sont des situations de construction de sens plutôt ouvertes ou plutôt fermées. Cette réflexion peut être conduite, en questionnant la manière dont l'objet de l'interprétation est plus ou moins imposé par le film. Mais, une autre formulation nous intéresse davantage. Comment qualifier et différencier les situations d'interprétation qui, pour certaines, autorisent un grand nombre d'interprétants différents à prendre place en leur sein et, pour d'autres, au contraire, contraignent les interprétants à adopter un profil standard conduisant plus certainement à l'univocité.

Il est également possible, comme dans les « Media reception studies » d'étudier les divergences possibles de l'interprétation des films<sup>201</sup> par différents spectateurs. Nous reviendrons dans la conclusion de cette thèse sur les limites de cette approche, au regard de nos objectifs de recherche, mais nous pouvons déjà répondre que cela n'éclaire en rien la progression du processus interprétatif de la manière dont nous l'entendons. En abordant le spectateur par cet axe, nous nous éloignerions de nos objectifs d'approcher les processus dans l'instant présent où ils se déroulent, par l'axe communicationnel et cognitif.

---

<sup>200</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 119

<sup>201</sup> Nous pensons en particulier à deux articles de Sonia Livingstone :

LIVINGSTONE, Sonia, Making sense of television : The psychology of audience interpretation, (Chapitre 7, Divergent interpretations of television drama), 1990, pp. 174-188

et

LIVINGSTONE, Sonia, Interpreting a Television Narrative : How different viewers see a story, *Journal of Communication*, 1990 pp. 72-85

Une synthèse, très quantitative, des résultats de ces deux articles est proposée sur Internet.

### II.1.2.2 Le comment, et non la finalité

Dans une majorité de films et conformément au schéma du modèle de processus de la communication filmique que propose Sol Worth, le réalisateur souhaite créer une œuvre dont le sens soit reconnaissable et identifiable par certains publics ou, le cas échéant, par le plus grand nombre. Dans le cas du film de fiction, qui nous intéresse plus particulièrement dans cette recherche, nous comprenons la situation de communication filmique comme une situation qui permet incontestablement une certaine effectivité<sup>202</sup> de la prise en compte de l'histoire par le spectateur. Cela suppose d'ailleurs au cours du processus de création, que les énonciateurs de la production mettent en œuvre, pendant la conception et la réalisation du film, une certaine démarche d'expertise phénoménologique dans laquelle ils imaginent, en tentant d'endosser différents interprétants, ce que les spectateurs peuvent comprendre. Néanmoins, les variables, qui entourent cette situation, ne rendent pas intéressante pour la démarche engagée dans cette recherche, une quelconque tentative d'analyse des similitudes entre le film et le fruit des interprétations. De ce fait, il n'est jamais question ici d'établir une quelconque comparaison point par point entre les réalités de premier et de second ordre.

L'objectif n'est donc pas de chercher à comprendre, à partir de combinaisons d'éléments présents dans le film (fussent-ils présentés de manière systémique), la chose qui aurait dû être comprise, ou devrait être comprise. En d'autres termes, nous ne nous arrêtons pas de manière statique sur l'objet final de l'interprétation c'est-à-dire au résultat en tant que tel. Nous ne cherchons pas à comprendre si l'acte de communication est efficace.

Notre propos ne cherche pas à comprendre l'induction comme le révélateur de l'efficacité du message ou même de la situation de communication tout entière. En d'autres termes nous ne cherchons pas à comprendre l'intentionnalité déposée dans le signe peircien. Que cette intentionnalité auctoriale existe dans une majorité de cas est une certitude, mais nous n'essayerons pas de la décrypter. L'auteur sait-il lui-même si les interprétations réalisées par les spectateurs, au cours de la projection du film, correspondent bien à ses intentions de départ. De nombreuses interprétations

---

<sup>202</sup> Le terme d'effectivité est préféré à celui d'efficacité pour qualifier le comportement d'un système. « L'effectivité exprime la qualité de l'adéquation entre ce que l'on fait effectivement et ce que l'on voulait faire : l'effet est rapporté à la finalité (interprétation téléologique). »  
DIEBOLT, Serge, *Le petit lexique des termes de la complexité*, à partir des travaux de Jean-Louis Le Moigne.



sortent – heureusement – du cadre de celles que l’auteur avait pu imaginer lors de la conception réalisation du film. Il s’agit là, peut-être, d’une des grandes richesses des situations complexes que le cinéma peut apporter.

Nous rejoignons ici les réflexions prospectives que Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya notent comme celles figurant au rang des démarches à mettre en œuvre. Au sujet des chercheurs, ils écrivent. « Certains se limitent à des questions esthétiques, d’autres s’enferment dans des questions sémantiques (quels sont les codes ?) ; d’autres, enfin, peut-être les plus nombreux, ne se préoccupent que d’efficacité immédiate (comment convaincre, “faire passer” telles idées) réduisant l’étude de la vie des signes qu’est la sémiotique à une espèce particulière de technoscience. Pour nous, il s’agit moins de savoir si un genre médiatique ou un message médiatique particulier est efficace que de savoir comment il s’inscrit dans l’organisation du réseau intersubjectif et quels effets il peut y produire. Les questions essentielles concernent la relation, la cognition et leur corrélation dans l’organisation. »<sup>203</sup>

Comme le décrit Alfred Schutz, « [...] les constructions utilisées par le chercheur en sciences sociales – et humaines (c’est nous qui rajoutons) – sont, pour ainsi dire, des constructions au deuxième degré, notamment des constructions de constructions édifiées par les acteurs sur la scène sociale dont l’homme de science observe le comportement et essaie de l’expliquer tout en respectant les règles de procédures de sa science. »<sup>204</sup> Ainsi, nous essayons d’édifier à partir de nos recueils de données, une compréhension renouvelée de la manière dont sont dynamiquement induites les significations. Néanmoins, même si cette construction au deuxième degré prétend respecter les acquis de la science et ses contraintes, elle doit être considérée, au même titre que toutes les inventions de réalité de deuxième ordre, comme une vision – nous l’espérons structurée et cohérente – de la réalité. Il est nécessaire pour mener à bien un projet de cette nature de prendre partie et de s’engager. Nous ne pensons pas être capables de sortir d’une certaine forme de subjectivisme ou plutôt de vision du monde épistémologique ; au contraire même, nous la revendiquons.

Il y a en fait un postulat dans ce travail fondamentalement ancré dans la complexité : les interprétants mis en œuvre par chacun des spectateurs, sont

---

<sup>203</sup> MEUNIER, Jean-Pierre et PERAYA, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, 1993, p. 281

<sup>204</sup> SCHUTZ Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, 1987, p. 11

différents. Or, cette recherche ne s'intéresse pas à comprendre comment les connaissances sont socialement distribuées. Les situations certainement fréquentes où l'interprétant de plusieurs individus connecte, pour chacun d'entre eux, une « situation signe » sur un même objet (au sens peircien), rapidement et sans hésitation, ne sont donc que des situations particulières parmi d'autres plus complexes. Nous souhaitons nous approcher de l'acte sémiotique pour préciser les conditions de la rencontre entre des données filmiques et un interprétant incarné dans une situation identifiée, non pour repérer des situations types qui convoquent des référents culturellement partagés.

Le film et la situation qui l'entoure sont pour nous un objet saisi par le spectateur ; ce dernier établit des relations et par la mise en œuvre des processus, est conduit à mobiliser des modes de lecture.

De « l'endroit » où nous nous trouvons dans la recherche, le film constitue un potentiel de significations structuré qui contraint fortement le spectateur, mais ne peut chercher à s'assurer sans coup férir de l'interprétation qu'il en fera à chaque instant. C'est par cette logique, que ce travail observe la question des relations entre le film et le spectateur, dans une situation.

La finalité n'est pas de tenter de valider une hypothèse ; la problématique se réalise entièrement dans l'entreprise de l'approche du mouvement de l'interprétation, compris comme mouvement inséré dans un système de relations et de co-déterminations. Par co-détermination, nous signifions que cette recherche se place dans une perspective où il n'est pas possible de discriminer certaines situations où les films s'imposent totalement, et d'autres où les spectateurs sont seuls maîtres à bord. Cette logique où est posée l'inséparabilité du sujet et de l'objet conduit au principe de l'énaction. Le spectateur n'est pas un simple récepteur, ce qui d'ailleurs pose selon nous le problème de la terminologie employée pour décrire ce champ de recherche : « la réception filmique ». Le spectateur est un acteur impliqué dans un système dynamique duquel il fait émerger les significations.

### **En synthèse**

Ce projet peut se définir par une succession d'objectifs, tous subordonnés au cadre fixé par la définition précédente :

- Approcher et décrire la construction progressive du sens, le cheminement des significations (et le mouvement du processus interprétatif) ;
- Aborder la question des significations en s'approchant au plus près du moment de leur émergence, c'est-à-dire par une observation effectuée pas à pas au cours même de la projection ;
- Privilégier particulièrement l'observation du passage entre le moment de la découverte d'un monde nouveau et la construction d'un fil narratif c'est-à-dire favoriser le moment de la rencontre avec le film.

Si les principes évoqués ci-dessus constituent l'ossature, le guide de notre projet de réflexion, nous assortissons cet axe de travail d'un objectif concret en termes de propositions. A partir des observations tirées des expériences de réception de *Lost Highway*, et de l'ensemble des autres mises en situation ou des expériences pensées, nous comptons, et il s'agit d'un objectif supplémentaire à rajouter aux trois précédents :

- Parvenir à une première proposition de mise en système du fonctionnement de la progression des significations, une perspective de théorisation conforme à notre vision énonciviste de la mise en sens.

Pour conduire à la fois l'approche des phénomènes et ensuite tenter une première proposition concrète, nous sommes conduits successivement à mobiliser une méthode de recueil des données, puis une méthode de traitement des données. Commençons par le premier point.

## **II.2 Dans le cours d'action de la projection**

### **II.2.1 Pourquoi le cours d'action ?**

L'observation du mouvement du processus interprétatif du spectateur de fiction au cinéma intéresse ce travail lorsqu'elle est effectuée en étroite relation avec la progression du film. Une de ses particularités consiste à suivre l'acte sémiotique dans le cours d'action de la projection. Mais pourquoi insister sur cet aspect, c'est-à-dire observer spécifiquement ce qui se produit au moment précis où le spectateur côtoie les images et les sons diffusés ?

Nous avons déjà évoqué les expériences faites par les ethnométhodologues, qui mettent en évidence une spécificité des comportements pris dans le cours d'action, et une nécessité – pour les

comprendre – d'aborder les phénomènes dans l'instant présent, plutôt qu'*a posteriori*. Le spectacle cinématographique, par les spécificités des contraintes imposées par le flux discontinu des données textuelles, constitue pour cette orientation de la recherche, un cas particulièrement intéressant.

Sans chercher à centrer l'analyse sur ce point, il semble que les caractéristiques d'« innarétabilité » de la projection puissent constituer une des différences majeures avec la réception des œuvres littéraires. Les relations entre les mouvements de l'image et du son, et ceux de l'interprétation, sont des spécificités de la réception cinématographique. Elles sont d'autant plus intéressantes à approcher au plus près, au moment où elles se produisent.

Par ailleurs, Sol Worth a mis en évidence la dichotomie entre l'espace de la production et l'espace de réception. Lorsque l'interprète se trouve face à la progression du film, il n'est pas en relation avec un monde qu'il a précédemment construit. Le spectacle cinématographique est « spectacle », en ce sens qu'il est, et plus particulièrement encore dans les premiers moments du film, un monde à découvrir.

Prenons un exemple dans un autre registre, celui des relations interpersonnelles. Berger et Luckmann expliquent comment deux individus A & B<sup>205</sup>, dans le cadre de leurs relations interpersonnelles quotidiennes, mettent en marche un processus de construction d'un monde, basé sur des typifications progressives de leurs actes et de leurs interprétations. Peu à peu, la multiplication des échanges conduit à une quasi-institutionnalisation de leurs actions et leurs interactions ultérieures s'insèrent dans des cadres pré-construits.

D'une certaine manière le réalisateur, situé d'abord dans l'espace de la production, entretient avec son film tout au long de l'avancement du projet, une relation qui engendre également une base commune de connaissances (même si un film n'est pas un individu). Lorsqu'il assistera à la projection de son film, il sera un peu comme les individus A & B et procédera à une interprétation adossée au contexte des échanges entretenus précédemment.

Le cas du spectateur dans la salle est bien différent dans sa relation au film. Au moment de sa rencontre avec les données filmiques, il se retrouve face à une situation nouvelle, et cela sera d'autant plus perceptible que le film s'appuiera sur un monde diégétique et une narration, non stéréotypés. Nous

---

<sup>205</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 81

savons cependant que les films se réfèrent souvent à notre monde de la vie quotidienne, usent de l'autoréférentiation, reposent souvent sur des règles récurrentes (nous pensons en particulier à l'organisation des actants selon le schéma actanciel, à l'organisation des actions en une succession syntagmatique temporelle, aux schémas de succession des événements utilisés dans les scénarios...), et instituent des genres qui conduisent à une typification des interprétations... Néanmoins, si le langage cinématographique est en partie institutionnalisé, le spectateur n'a pas, en règle générale, de passé commun construit avec ce film en particulier (sauf s'il est lui-même un acteur de la conception du projet). Même s'il l'a déjà vu ou s'est renseigné à son sujet, il n'a pas fixé de liens expérimentés comme ceux, existant entre un auteur et son œuvre, ou ceux qu'auraient construits ensemble deux individus engagés dans une relation professionnelle, amicale ou amoureuse<sup>206</sup>.

Pour le spectateur, c'est maintenant, au moment de la projection, et au fur et à mesure de l'avancement du film, que la rencontre se concrétise. C'est ce maintenant qui nous intéresse. Le spectateur observe la situation qui se vit sur l'écran, mais il la découvre graduellement, dans un mouvement imposé par le rythme de la diffusion et l'organisation du texte filmique. Il est donc un témoin attentif et permanent de la situation qui se construit sous ses yeux et tente de prélever les éléments importants pour lui, intégrant également un environnement contextuel. Le cours d'action trouve sa justification dans la nécessité de s'adapter aux contraintes liées à la temporalité interne du mouvement des images et des sons et de son action inévitable sur le mouvement de l'interprétation. Nous revenons dans la deuxième partie sur ce point essentiel.

Nous pouvons ajouter que le corps de l'acteur de l'interprétation n'est pas – comme les deux personnes investies dans une situation de face à face ou comme le réalisateur engagé dans le processus de production – impliqué dans une relation antérieure avec le film. Ce que nous évoquons ici n'est pas à placer dans le débat sur la définition de la place prise par le spectateur, au sein des actions situées dans la diégèse du film, sur les questions de l'énonciation et des places allouées au spectateur dans le film. Nous signifions simplement que le spectateur n'a pas été impliqué à un quelconque

---

<sup>206</sup> Nous reviendrons, en toute-fin de document, sur cette notion de lien, qui ne doit pas seulement se comprendre comme un lien affectif, mais plus largement comme un lien d'interprétation ; signe qu'une relation s'est établie, par l'intermédiaire d'un moment vécu, entre un objet et un individu ou entre deux individus.

niveau, dans l'avancement du projet, il ne connaît pas, même s'il s'est documenté par tous les moyens possibles sur les règles de construction du film, la sensation directe de l'engagement de son corps dans ce projet.

C'est en cela aussi qu'il diffère d'un acteur de la vie sociale, le monde qu'il tente d'habiter ne s'est pas construit avec lui comme les deux personnes (A & B) précédentes. La situation qu'il va rencontrer se déroule devant lui et c'est pour lui – à chaque instant – un contact nouveau avec un mouvement d'images et de sons. Un contact qu'il doit transformer en une continuité narrative.

Nous terminons notre justification d'aborder l'interprétation au plus près par une interrogation. Le premier moment d'interprétation, celui de la rencontre prise dans l'instant de la projection en cours, n'est-il pas à l'origine de toutes les interprétations suivantes ? N'est-il pas le point de départ qui permettra à cette construction originelle d'être réengagée par la suite dans d'autres processus interprétatifs et ainsi d'être porteur de nombreuses autres significations, dans des registres peut-être aussi distincts que la narration, le discours, l'esthétique ?

C'est donc cette spécificité qui nous intéresse particulièrement : parvenir à ausculter l'interprétation d'un ou de plusieurs spectateurs dans le cours d'action de la projection, saisir pas à pas l'avancée du sens et tenter une approche en compréhension de la progression des significations, en considérant le cadre communicationnel dans lequel les phénomènes s'insèrent.

### **II.2.2 Comment capter l'instant présent de la projection ?**

En vue d'adopter une solution méthodologique cohérente et conforme aux objectifs de la recherche, nous avons réalisé des tests pour évaluer les méthodes et faire un choix définitif. Pour approcher les significations au fur et à mesure de leurs apparitions, plusieurs méthodes de recueils de données ont été envisagées. Une évidence est apparue rapidement. Approcher l'interprétation au plus près et dans un contexte de recherche est délicat ; même impossible si l'on essaie de s'y tenir au plus près en suivant réellement la progression, et en respectant la continuité de la diffusion du film.

Comment par exemple, dans le cadre d'une projection classique en salle, assister à la diffusion des données, suivre la continuité des mouvements du film, construire le récit et consigner en même temps des observations détaillées et dans l'obscurité de surcroît ? On peut plus facilement imaginer procéder à une prise de notes quand le film vient de se terminer. Mais que reste-t-il alors de la spécificité du cours d'action ?

Finalement, nos essais nous ont conduits à croiser plusieurs sources d'information. Trois approches différentes ont été considérées pour tenter de capter les données expérientielles :

- L'observation participante
- L'expérience subjective et introspective
- L'accès aux données par la médiation de textes

### **II.2.2.1 L'observation participante**

La première, à la manière des ethnométhodologues, est l'observation participante c'est-à-dire la participation effective à des séances de projection et simultanément l'observation de sujets engagés dans l'action d'interprétation.

Nous avons principalement effectué cette démarche avec nos propres enfants, dans des situations de projections en salle et de manière beaucoup plus assidue, dans un cadre privé, devant la télévision. Camille et Clément sont aujourd'hui âgés de 7 ans, mais nous avons suivi avec attention leurs attitudes, leurs comportements, depuis qu'ils ont l'âge de 3-4 ans. Assis à côté d'eux, devant le petit écran, notre place a été celle d'un père intéressé par les programmes pour enfants (ce qui est vrai !). Cette position ne les a jamais intrigués.

Dans ces situations, notre participation consiste à être téléspectateur, L'intérêt de cette attitude est de ne jamais trahir notre position d'observateur. Lors des premières séances, à échéance régulière au cours du programme, nous sondons par des questions leur définition de la situation, leur compréhension des événements. Ces interventions restent rares. Parfois, nous sentons que nos questions ne sont pas les bienvenues ; les réponses ne sont que grommellements. Manifestement, la mise en phase du spectateur contrarie la possibilité d'établir une relation, même fugace avec ce dernier. Mais comment procéder ? Nous ne souhaitons pas en faire trop, mais à en faire trop peu, il devient difficile de s'approcher du cheminement de la

signification. Bien sûr, notre légitimité comme spectateur, nous permet d'accéder à des discussions consécutives à la projection.

Comment s'approcher davantage de l'instant présent de la projection ?

D'une part, nous apprenons graduellement à lire certaines attitudes, des mimiques, des mouvements du corps. Les enfants manifestent un certain niveau d'engagement, un énervement, une attente, un ennui, une satisfaction... Plus intéressantes, ces expressions peuvent s'interpréter différemment et laissent transparaître l'apparition d'une intuition, d'une réaction ou d'une compréhension subite, la prise en compte d'un événement nouveau.

D'autre part, les enfants ne sont pas silencieux devant la télévision, ils s'expriment. Leurs expressions orales ne sont d'ailleurs pas nécessairement construites, ils fonctionnent aussi par onomatopées et borborygmes. Parfois ce sont des élans, des débuts de phrases, des exclamations, à d'autres moments Camille et Clément échangent spontanément leurs points de vue alors que la séquence diffusée se poursuit. Les différences de point de vue sont rares, mais en certaines occasions, la remarque de l'un laisse l'autre dubitatif ou mieux encore, le fait réagir et donner sa version des événements. Ces divergences mettent parfois en évidence une compréhension différente du moment ou, plus fréquemment, une certaine hétérogénéité des centres d'intérêts ou des situations vécues et des expériences de la vie.

Une alternative intéressante dans l'organisation du dispositif a été trouvée par hasard lors de moments où les enfants regardent seuls la télévision. Le son du récepteur – ce dernier est placé non loin du bureau – nous gêne pour travailler. Nous mettons alors en place un dispositif permettant de brancher deux casques audios sur le poste de télévision et simultanément de couper le son des haut-parleurs. Le sentiment d'isolement acoustique, provoqué par le casque, modifie alors sensiblement l'émergence des expressions spontanées des enfants et nous découvrons fortuitement, de nouvelles manifestations plus extériorisées et adaptées à notre recueil de données. Les respirations se font plus fortes (à cause de l'isolement acoustique) mais aussi plus perceptibles (grâce au silence ambiant). Par ailleurs, certaines pensées ou réactions trouvent plus aisément une voie pour s'extraire du corps. Sans être capable de quantifier ce phénomène, nous pouvons dire qu'il se révèle notable. Malheureusement, cette évolution intéressante s'est concrétisée un peu tardivement au cours de cette recherche pour que nous puissions



réellement en bénéficier. Elle ne fait finalement que confirmer ou infléchir des constructions théoriques déjà avancées.

Avec les démarches d'observation participante de Camille et Clément, nous pointons un bénéfice inattendu. Elles nous permettent de nous placer en situation de recherche permanente du niveau de compréhension des enfants. Un mode de lecture particulier ou plutôt une posture cognitive spécifique s'ensuit. Dans le cours d'action de la projection et en leur présence, nous décortiquons ce que nous voyons à l'image pour tenter de savoir quel système de pertinence les enfants endossent, quels éléments ils sélectionnent, quels acquis ils mobilisent ou au contraire ne peuvent mobiliser ?

Cet exercice est très bénéfique, surtout dans une perspective constructiviste. Elle met en évidence combien leur compréhension s'étaye à partir de l'articulation des expériences antérieures. Chaque situation expérimentée, même infime peut se transformer en « déclic » et comporte potentiellement en elle un appui utilisable lors d'une prochaine rencontre avec des données filmiques.

Le point fort de cette démarche a été d'approcher de près comment l'interprétation d'un film conduit implicitement à un nombre très élevé de considérants et de niveaux de significations. Nous nous sommes certainement moins intéressés aux aspects liés au langage cinématographique, qu'à ceux, relatifs au statut de l'image, à la manière de considérer un personnage dans une œuvre fictionnelle, à la question de la facticité du spectacle cinématographique, de la mise en scène et du rôle des comédiens et finalement à la question de l'évocation de diverses formes de réalité présentes dans les données textuelles. Chaque succession d'images et de sons peut être approchée de manières très différentes, susciter un regard particulier et conduire à des modifications profondes des relations au film et finalement de la compréhension du film. Cette observation nous a permis de comprendre comment des liens s'établissent entre le film et le spectateur, comment la combinaison des expériences (avec le film et en dehors du film) permet de constituer des configurations émergentes et des ancrages multiples qui conduisent les significations.

La multitude des expériences et des acquis, accumulés par des adultes, habitués de longue date aux spectacles télévisuels et cinématographiques, ne donne plus accès à cette complexité de l'émergence, elle n'a plus l'occasion

de transparaître. L'observation participante des enfants nous a permis d'en prendre conscience et de la mettre en évidence pour nous-même, dans notre quotidien de spectateur.

Le bilan de ces démarches est positif. Ces dernières nous ont imprégnés de notre sujet, ont contribué à faire avancer notre problématique et nous ont fourni un recueil dense et souvent pertinent.

Nous relevons néanmoins, au travers de notre première expérience d'observation participante, une difficulté manifeste (qui peut sembler élémentaire) pour accéder au contenu même des interprétations. Le processus interprétatif du spectateur de cinéma se laisse difficilement approcher. Les méthodes d'observations participantes du courant ethnométhodologique se sentent peut-être plus à l'aise pour appréhender des actions plus visibles comme celles, étudiées dans le cadre des procédures de travail ou des processus de pensée du quotidien, lorsque ces derniers sont relayés par une gestuelle ou des actions motrices<sup>207</sup>. L'observation des enfants, aussi instructive soit-elle pour comprendre des associations, des interactions entre les actants de la construction de sens, ne permet pas de révéler la progression des processus dans le temps de la projection.

#### **II.2.2.2 Le choix de l'expérience subjective et introspective**

Pour suivre de plus près, les avancées des interprétations, le choix de l'expérience subjective s'est imposé comme une évidence. Nous nous sommes orientés vers une approche phénoménologique, centrée sur nos propres perceptions de situations de projection. Précisons le tout de suite, avant même de décrire le cadre méthodologique de ce recueil de données, nous n'avons pas abordé la phénoménologie en tant qu'expert et notre rencontre avec les aspects procéduraux nous a semblé, au-delà de la difficulté de mise en œuvre, assez inhibant. Tous les articles traitant de la praxis de la phénoménologie mettent en avant la nécessité d'une grande expérience et le risque de parvenir à des résultats superficiels. Or, nous mesurons les limites de notre savoir faire au sujet de sa mise en œuvre et ce, malgré nos nombreuses tentatives dans des conditions de projection

---

<sup>207</sup> Nous nous souvenons d'études, réalisées avec comme objectif de mieux connaître les processus mis en œuvre par les individus pour compter et calculer dans leur quotidien. L'observation participante portait sur la manière dont ces individus, au moment de l'acte d'achat, préparaient leur billet, rendaient la monnaie... Les processus mentaux, déduits de ces situations, étaient alors relayés par des actions visibles et plus facilement analysables.

cinématographique en salle, mais également dans les situations prises dans les expériences du quotidien.

Pouvons-nous alors prétendre avoir pratiqué, comme chez Husserl, une véritable réduction phénoménologique ? Avons-nous su pratiquer l'épochè ? Cette dernière implique une phase préalable de suspension suivie (alors que cette première phase doit se maintenir) par un changement de direction de l'attention (passage d'une perception intentionnelle à une aperception) puis à un lâcher-prise qui correspond à une disposition passive, à un laisser-venir<sup>208</sup>. Nous espérons nous en être approchés au plus près.

De plus, nous devons préciser notre choix, de ne pas comprendre cette démarche expérientielle, précisément comme Husserl l'avait imaginée. Initialement Husserl souhaite répondre aux insuffisances philosophiques de la psychologie cognitive de son époque (dont il n'ignorait rien) et vise à développer une connaissance scientifique du mental en prenant parti pour l'autonomie radicale d'une certaine dimension de l'esprit par rapport à la nature spatio-temporelle des événements. Nous avons déjà précisé notre attachement épistémologique à une phénoménologie plutôt heideggerienne ou peircienne. Dans le cas de nos perceptions, les phénomènes subjectifs perçus l'ont été à partir de descriptions qui sont faites, par un sujet totalement interdépendant de la situation dans laquelle il se trouve (au niveau du contexte et bien sûr du film). La méthodologie en trois phases de l'acte réfléchissant (autre appellation de la réduction phénoménologique) ne constitue pas, dans notre compréhension de ce processus méthodologique, une démarche d'autonomisation de l'interprétant, il ne rompt pas la relation entre l'extérieur et l'intérieur, mais en permet une certaine prise de conscience.

### II.2.2.2.1 Expérience contre expérimentation

Malgré l'écueil possible d'une maîtrise imparfaite de la praxis phénoménologique, nous revendiquons l'adoption d'une démarche introspective appuyée. Nous avons souhaité nous démarquer d'une certaine logique expérimentale. « La distinction première s'opère entre le point de vue en troisième personne et le point de vue en première personne. Cela

---

<sup>208</sup> Les 3 phases de l'épochè (la suspension, la conversion de l'attention et le lâcher prise) sont clairement décrites dans :  
DEPRAZ, N., VARELA, Francisco J., VERMERSCH, Pierre, Die phänomenologische Epochè als Praxis.

recoupe, dans la pratique scientifique, la différence entre expérimenter : c'est le chercheur qui construit un dispositif expérimental, il est expérimentateur, il conduit des expériences, il est absent de son dispositif en tant que personne (c'est généralement sa croyance), et expérimenter : le fait de porter son attention sur le vécu, sur l'expérience subjective, sur ce à quoi peut accéder le sujet de son expérience au moment même, ou après l'avoir expérimenté. Cette distinction ne repose pas sur le type d'objet de recherche, mais sur le type de visée ou de méthodologie mise en œuvre par le chercheur. »<sup>209</sup>

Bozzi<sup>210</sup>, cité par Victor Rosenthal et Yves-Marie Visetti<sup>211</sup> propose un éclairage des particularités de la phénoménologie comparées aux processus expérimentaux.

Dans le cas de la psychologie expérimentale :

- On présente les stimuli d'une façon isolée (en vertu du principe de la pureté de la situation expérimentale) ;
- Le sujet doit être « naïf » et tout ignorer de l'objectif de l'expérience ;
- La tâche du sujet doit être déterminée d'une façon précise ;
- Seule la première réaction du sujet est retenue pour l'analyse ;
- Le sujet ne peut modifier sa réponse ;
- La réponse doit être d'une nature déterminée (ne peut être ambiguë) ; ce qui implique un filtrage des réponses (abandons de certaines réponses, transformations...).

Pour la phénoménologie :

- L'expérience peut être conduite dans une gamme ouverte de contextes (il n'y a pas d'obligation de rechercher la situation expérimentale la plus pure où seuls les facteurs étudiés seraient mis à contribution) ;
- Le sujet n'est pas nécessairement « naïf » ;
- La tâche du sujet n'est pas strictement prédéterminée ;
- Le sujet doit aller au-delà de ses premières impressions ;
- Le sujet peut modifier (ou corriger) sa réponse ;
- Toutes les réponses sont valides et prises en considération, aucun filtrage des réponses n'est permis.

---

<sup>209</sup> VERMERSCH, Pierre, Questions de méthode : la référence à l'expérience subjective, *Alter*, n°5, 1997, pp. 121-136

<sup>210</sup> BOZZI, Paolo, *Fenomenologia Sperimentale*, Bologna : Il Mulino, 1989

<sup>211</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, p. 164

#### II.2.2.2.2 Des difficultés, mais des choix

Dans le temps de ce travail, nous avons adopté une démarche introspective et un recueil de données utilisant la méthodologie en première personne<sup>212</sup>. « Dans le point de vue à la première personne, chercheur et témoin intime se confondent. Le point de vue en seconde personne repose sur la possibilité de recueillir par les moyens des verbalisations, le point de vue en première personne d'un autre que moi, d'un autre que le chercheur. »<sup>213</sup>

##### *A - Mais comment s'approcher du cours d'action de la projection ?*

De nouveau, nous voici confrontés à la nécessité d'obtenir un recueil de données phénoménologiques conformes aux spécificités de l'observation dans le cours d'action de la projection. Comment y parvenir ?

Une première idée, logique, consiste à souhaiter se placer dans des conditions de diffusion aussi proches possibles de celles du spectacle cinématographique. Et pourquoi même, ne pas pratiquer le recueil lors d'une séance classique dans une salle de projection destinée au public ?

Cette idée s'exclut d'elle-même. D'une part la démarche de réduction phénoménologique contraint à une certaine pause pour procéder à l'épochè. D'autre part, l'acte de consigner le recueil de données phénoménologiques nécessite un temps supplémentaire de rédaction. Nous avons essayé, dans le cadre d'une projection diffusée de manière continue, de percevoir et de prendre des notes simultanément. L'exercice se révèle très rapidement irréalisable et frustrant. Le rythme du flux des données filmiques ne permet pas de procéder successivement et en temps réel, à une démarche introspective et à un recueil de données.

L'interruption et le fractionnement du film s'imposent. Deux questions apparaissent alors. Dans quelles conditions assurer la projection ? Comment organiser des interruptions et un fractionnement ?

Par chance, nous disposons des moyens d'organiser des séances de projection de qualité au sein même du Département SATIS de l'Université de

---

<sup>212</sup> VERMERSCH, Pierre, L'introspection comme pratique, version française de Introspection as practice, *Consciousness Studies* (n° spécial consacré aux méthodologies en première personne *The view from within*), n°6, 1999, pp. 15-42

<sup>213</sup> VERMERSCH, Pierre, Questions de méthode : la référence à l'expérience subjective, *Alter*, n°5, 1997, pp. 121-136

Provence<sup>214</sup>. Les aspects techniques de l'interruption du film ne posent pas de problème en soi. Une télécommande permet d'interrompre la diffusion, à distance et à tout moment.

La question du fractionnement nous semble plus cruciale. L'intention initiale, sur laquelle nous ne sommes jamais revenus, consiste à ne pas segmenter le film selon une quelconque logique imposée par la structure filmique (plan, séquence) et encore moins selon des subdivisions programmées à l'avance. Le seul guide doit être d'origine phénoménologique.

En nous appuyant sur ce principe, nous avons procédé, dans la salle de projection de l'Université, à différents essais pour tenter de nous approcher le plus possible du cours d'action de la projection tout en assurant la faisabilité des étapes de la méthode.

Une première approche imaginée, consiste à lancer la projection du film et à l'interrompre dès qu'une « nécessité » phénoménologique apparaît. Cette méthode semble cumuler deux avantages indéniables. Elle permet d'abord de maintenir, par des étapes successives, la continuité du film. Bien sûr, il est nécessaire d'interrompre la projection pour procéder à l'époché et à la prise de notes. Néanmoins après chaque interruption le film peut reprendre là où il en est (et même éventuellement un peu avant). L'autre intérêt de cette procédure consiste à ne visionner le film qu'une seule fois, comme lors d'une projection classique en salle.

Rapidement, cette méthode s'avère impossible à développer ; car les moments à consigner se révèlent beaucoup trop nombreux. En effet, dans ce projet, nous n'ambitionnons pas de nous en tenir à des moments clés de la narration et de nous limiter à un nombre réduit d'explicitations, mais de consigner tous les moments phénoménologiquement significatifs. Par significatifs, nous exprimons le souhait de dépasser les seules perceptions centrées sur des événements filmiques importants, des changements de situations caractérisés, des émotions intenses... Nous souhaitons recueillir le plus de moments cognitivement actifs, que ces instants soient fortement « réglés » par le film ou largement conduits par le spectateur. Ainsi, peuvent prendre place des perceptions relatives à la construction narrative mais aussi des moments d'interrogation, des impressions furtives relatives au film et

---

<sup>214</sup> La salle de projection dispose d'un vidéo-projecteur de grande qualité, permettant la diffusion sur un écran de 6 m de diagonale. Le son est multicanal. Tous les formats classiques peuvent être utilisés (VHS, S-VHS, DVD, Béta-SP).

également relatives à la manière dont le spectateur perçoit sa propre action d'interprétation. Une interprétation d'interprétation en quelque sorte.

Finalement, une nouvelle méthode, à l'origine d'un compromis intéressant apparaît.

### *B - Conditions pratiques du recueil de données*

Le mode opératoire que nous retenons alors s'exerce en une série de deux étapes successives. Nous visionnons d'abord le film une première fois dans le cours d'action de la projection. A la volée, nous notons rapidement, par un mot ou un groupe de mots (parfois un simple trait sur la feuille), des instants de perception intéressants sur lesquels nous souhaitons revenir. Plus que des instants clés de la narration, cette sélection d'instants audiovisuels marque des moments où nous sentons une certaine activité cognitive ou une certaine intensité. Ils sont nombreux et s'enchaînent rapidement.

A échéance régulière, nous interrompons la projection dès que la durée de la scène devient trop importante où que les événements qui y prennent place sont trop nombreux. Ces durées sont variables en fonction des moments du film. Instantanément et sans perdre le fil, d'une certaine logique de perception élaborée dans l'instant précédent, nous rediffusons le même passage, cette fois-ci en prenant le temps de nous arrêter, de revenir sur les moments relevés précédemment et de pratiquer une réduction phénoménologique de ces instants considérés. Finalement, nous sommes conduits de proche en proche, à travers une succession d'actes réfléchissants, à produire une analyse de la situation de notre propre expérience filmique.

Lorsque nous parvenons à la fin de la scène considérée, nous reprenons la projection dans sa continuité. Puis de nouveau, nous suspendons la progression de la diffusion pour permettre de réexaminer pas à pas, le segment visionné dans un premier temps de manière ininterrompue.

L'intérêt de cette méthode est d'articuler à la fois une première perception de la logique du film perçu dans sa continuité et consécutivement de pouvoir déployer une véritable démarche phénoménologique permettant de suivre la progression de l'interprétation au cours du développement des mouvements d'images et de sons.

En synthèse, les étapes de la praxis de notre recueil subjectif de données sont :

## Première partie – Projet et méthode

- Une première visualisation est pratiquée dans la continuité (vs visualisation instant après instant ou plan par plan ou séquence par séquence) ;
- De manière empirique, cette visualisation est interrompue lorsque la longueur de l'extrait devient trop importante ou les événements perçus trop nombreux ;
- Une seconde visualisation est effectuée instantanément, pour permettre l'explicitation des interprétations juste après la diffusion, avec des arrêts aux moments retenus lors de la première visualisation. Une certaine logique de perception, conforme à celle rencontrée lors la première vision de l'extrait, est maintenue ;
- Pour privilégier l'observation du passage entre le moment de la découverte d'un monde nouveau et la construction d'un fil narratif c'est-à-dire favoriser le moment de la rencontre avec le film, nous centrons notre recueil principalement sur la première demi-heure du film.

Cette dernière distinction mérite d'autres explications. Au sujet de *Lost Highway*, nous avons déjà précisé dans l'introduction générale combien ce film est étudié. Pourtant, nous nous démarquons de ces recherches dans la mesure où aucun des travaux, que nous avons lus, approche *Lost Highway* de manière réellement phénoménologique. Cela est paradoxal car, dans une majorité de cas, ce sont certainement les perceptions et sensations singulières de sa réception, qui conduisent à le choisir comme objet d'étude. Finalement, ce qui concentre l'attention, c'est essentiellement l'aporie narrative constituée par la fracture produite par les changements de personnages au milieu du film et les références des univers Lynchien. Les approches restent principalement centrées sur des aspects structuraux et esthétiques. Si une des spécificités de ce film tient certainement à cette articulation centrale, notre choix a été de nous concentrer – dans le temps de ce travail – sur le début du film. Cela pourra peut-être, le cas échéant, aider à comprendre les processus interprétatifs qui fondent par la suite, la perception de cette articulation si troublante.

### *C - La question de la mise en mots de l'expérience subjective*

Nous avons fait évoluer la dimension opératoire de ce recueil phénoménologique de manière à nous approcher le plus possible de la progression graduelle des significations au moment de la projection en salle. Néanmoins, nous souhaitons pointer une autre difficulté relative à la collecte



du recueil de données. Comment écrire avec des mots, des sensations intimes et des hypothèses sur leurs origines.

La problématique de la mise en mots des expériences perceptives est abordée depuis longtemps dans la recherche. Plusieurs difficultés proviennent de la nécessité de communiquer par des mots des perceptions complexes. Peirce précise comment les qualités du phanéron, c'est-à-dire les perceptions relatives à la priméité, perdent leur statut de qualité dès que l'on essaie de les exprimer. La simple intellection modifie l'état de cette pure potentialité abstraite.

Colin Cherry<sup>215</sup>, un des précurseurs des sciences de la communication écrit : « La seule manière pour parvenir à exprimer une pensée est de “sauter dessus” à pieds joints avec des mots et de l'épingler avec notre langage, avec des diagrammes ou avec des symboles mathématiques. »<sup>216</sup> Il poursuit : « Ces langages sont inadaptés ». Il suggère plus loin que cette inadéquation est le résultat d'une incapacité du langage à représenter les subtilités de la pensée. Richard Cytowic<sup>217</sup>, beaucoup plus récemment, avance l'idée que tout ce que nous faisons ou connaissons ne peut être exprimé par le langage.

Par ailleurs, dans le cas de la projection cinématographique et d'une tentative de prise en compte de l'instant présent de la rencontre entre les données et l'interprétant, le phénomène de la difficulté de la mise en mot semble peut-être plus sensible encore. L'acte d'écriture nous amène – comme spectateur – à sortir de l'action pour penser à formaliser l'énoncé puis à effectuer le geste de le coucher sur le papier. Cette démarche tend à rompre le continuum de l'acte perceptif de lecture du film. Nous avons à certain moment utilisé un dictaphone pour éviter la tâche d'écriture. Nous ne sommes pas certains que cela ait apporté un gain sensible.

### II.2.2.2.3 Un cadre contextuel complexe mais assumé

Notre situation de spectateur a été – au niveau communicationnel – celle « assumée » d'un chercheur engagé dans une démarche particulière et non

---

<sup>215</sup> Colin Cherry est un ingénieur, auteur d'un des premiers articles sur l'histoire de l'information en 1951. Il a publié par la suite avec Roman Jakobson

JAKOBSON, Roman, CHERRY, Colin & HALLE, Toward the logical description of languages in their phonemic aspect, *Language*, 29, 1953, pp. 34-46

<sup>216</sup> CHERRY, Colin, *On human communication*, 1966

<sup>217</sup> CYTOWIC, Richard E., *The man who tasted shapes*, Londres : Abacus Original, 1993

celle d'un spectateur en général. Les conditions contextuelles de ce recueil phénoménologique sont nombreuses.

Dressons une liste de certains aspects essentiels sans préjuger de leur importance par la suite :

- Nous sommes ici, impliqués dans une situation de communication filmique, en quête de perceptions accessibles et retranscriptibles. Une intentionnalité de chercheur-phénoménologue, toujours en éveil et prêt à percevoir, découle de cette volonté ;
- Nous avons déjà vu *Lost Highway* à sa sortie en salle mais pour ce travail, nous l'avons visionné sur un support vidéo, dans une salle de projection universitaire<sup>218</sup> permettant de bonnes conditions techniques de diffusion. La projection du film se déroule donc dans un cadre privé (vs dans une salle de cinéma public) et n'est pas une totale découverte ;
- La procédure de recueil de données conduit à un double visionnage consécutif du film. Dans le second temps, le film est interrompu et la progression est lente ;
- Nous sommes seuls dans la salle (il n'y pas d'interaction sociale au cours de la projection), disponibles et engagés dans cette démarche ;
- Il est important de préciser notre adhésion, *a priori*, aux réalisations de David Lynch<sup>219</sup>.

Malgré cette ferme intention de donner ses chances au contexte, nous devons préciser un sentiment paradoxal. Nous concevons le film comme un fait social, comme un objet impossible à désincarcérer de la situation dans laquelle il est inséré. Pourtant, nous nous demandons comment allons-nous parvenir à nous sortir de l'emprise des données filmiques ? Comment allons-nous justement, parvenir à prendre en compte le contexte ? Comment parvenir à accéder à des données comme celles de nos propres conditions psychologiques de l'avant projection ? Comment la mise en œuvre, si contraignante, du recueil de données, modifiant profondément le dispositif de communication, peut interagir sur la lecture du film ? Nous ne pouvons répondre à ces questions au moment de rentrer dans l'arène.

---

<sup>218</sup> Nous notons que dans cette situation, le spectateur que nous sommes n'est pas soumis à des éléments de contexte de « l'avant projection » comme payer sa place, être initiateur du choix du film ou se laisser guider, choisir par hasard ou être conseillé... Nous revenons sur cet aspect contextuel dans une prochaine partie.

<sup>219</sup> Cela ne nous empêche d'ailleurs pas d'apprécier diversement certains de ces films comme *Sailor et Lula*, pourtant Palme d'or au festival de Cannes de 1990.

- Finalement, la crainte de ne pas parvenir à saisir les actants de la construction de sens pourrait devenir en soi un aspect psychologique contextuel.

Précisons de nouveau nos objectifs à la lumière de ces réflexions sur les éléments contextuels. Si nous comptons approcher et décrire la construction progressive du sens, le cheminement des significations (et le mouvement du processus interprétatif), nous ne prétendons pas parvenir à faire émerger avec précision l'ensemble des actants qui conduisent notre interprétation. Nous ne cherchons pas à déterminer les causes précises de telles ou telles interprétations, mais à en percevoir la progression tout en admettant que les données filmiques ne sont pas seules aux commandes et en favorisant la prise en compte d'un environnement autour du film.

### **II.2.2.3 L'accès à l'expérience subjective par la médiation des textes**

Au-delà des recueils réalisés dans le cadre de l'observation participante et de l'approche phénoménologique, nous avons également procédé à une autre démarche, vouée, dès le départ, à renforcer nos autres recueils de données. Il s'agit d'accéder à des textes relatant l'expérience de la réception filmique de *Lost Highway*. Les textes sont nombreux et se répartissent selon trois axes :

- Les critiques des professionnelles
- Les critiques du grand-public
- L'analyse des étudiants du département SATIS de l'université de Provence.

Les critiques professionnelles sont constituées par des textes issus des journaux et magazines spécialisés et d'un compte rendu d'une émission diffusée à la radio<sup>220</sup>.

Les critiques du grand-public émanent toutes de l'Internet et proviennent de groupes de discussion, des sites d'internautes passionnés de David Lynch, de commentaires laissés sur des sites de vente de cassettes VHS ou de DVD en ligne.

Les analyses réalisées par les étudiants l'ont été dans le contexte particulier d'un examen consécutif à une suite d'interventions sur le thème de

---

<sup>220</sup> *Le masque et la plume*, émission diffusée sur France Inter, a été consacrée à la critique de *Lost Highway* en janvier 1997. Les journalistes présents étaient Serge Kaganski (les Inrockuptibles), Danielle Heymann (Le Monde), Pierre Murat (Télérama) et Philippe Colin (Elle).

la réception du spectateur et la perception des interactions entre le fond et la forme.

Nous devons admettre que notre inexpérience de la mise en œuvre d'un recueil fondé sur notre propre expérience subjective (le recueil introspectif précédent) a très largement influencé notre décision de confronter et de croiser nos résultats à d'autres. Nous pouvons dire que ce corpus constitue une forme de sécurité, même si au moment où nous avons pris la décision de conduire une démarche introspective, nous ne savions pas réellement si ces données complémentaires allaient réellement pouvoir enrichir nos constructions ultérieures.

D'une part, les critiques écrites ou orales ne représentent en rien une approche dans le cours d'action de la projection mais souvent un simple point de vue souvent très général et difficile à démêler.

D'autre part, le travail réalisé avec les étudiants est difficilement conciliable avec celui, réalisé de manière introspective.

Néanmoins, parmi les trois catégories de documents récupérés, l'analyse réalisée par les étudiants est certainement la plus intéressante, la plus fine.

Le principe de l'examen était le suivant. Les étudiants regardent dans une salle de projection universitaire (la même que celle du recueil précédent) un cours extrait sélectionné d'environ 5 minutes, issu du début du film. A la fin de cette diffusion, tout le temps nécessaire leur est laissé pour prendre les notes relatives à leurs premières réactions. La séquence est ensuite visionnée une deuxième fois et de la même manière, chacun peut à l'issue de la projection noter ses impressions. Une troisième diffusion enchaîne encore sur le même principe. Il est également possible de saisir toutes les indications possibles en cours de diffusion, mais la salle est obscure et le film ne s'interrompt pas ; l'exercice est rendu délicat.

Une fois la « séance » terminée, les annotations prises au cours de la projection servent à la rédaction de la copie dans une autre salle plus appropriée pour rédiger. La question posée, très ouverte sur l'évolution des relations fond-forme<sup>221</sup> perçues, laisse libre cours aux étudiants pour qu'ils s'expriment sur leurs propres interprétations. Même si la question est centrée sur le film, les réponses « parlent » et laissent entrevoir les systèmes pertinents convoqués, c'est-à-dire les interactions entre le film et le

---

<sup>221</sup> Cet examen est consécutif à une suite d'interventions sur la « Synesthésie et la perception multimodale », et « Les relations fond-forme dans la réception cinématographique ».

spectateur. Les incertitudes mentionnées font apparaître en filigrane, les hypothèses narratives de chacun et parfois la manière de les faire émerger.

Très rapidement, nous devons admettre avoir renoncé à utiliser ces textes directement dans notre corpus, dans la perspective d'avancer concrètement dans la compréhension du cheminement de l'interprétation.

D'une part, les procédures s'apparentaient davantage à une situation d'expérimentation qu'à une approche expérientielle. Nous avons construit un dispositif expérimental où nous conduisons l'expérience. Bien sûr, nous tentons de nous y inclure en reconnaissant le contexte spécifique de l'examen et nous comptons travailler sur les textes en prenant en compte cette particularité. La manœuvre est périlleuse.

D'autre part cette mise en œuvre ne permet pas réellement d'approcher le processus interprétatif dans le cours de la projection. Le contexte particulier de l'examen a contribué à exacerber une approche analytique et une logique de démonstration, difficiles à concilier avec l'approche systémique.

Néanmoins, nous ne pouvons totalement nous abstraire de ces démarches, elles ont certainement laissé des traces et nous avons, en de rares occasions, apprécié de pouvoir nous y référer, en particulier lorsque nous avons essayé de comprendre en quoi le contexte de l'examen a pu participer aux perceptions des élèves.

### **II.3 L'induction de sens et le mouvement de l'interprétation**

Reprenons maintenant le fil de notre logique initiale. A cet instant de notre développement, nous avons fait avancer notre réflexion sur deux points simultanément.

D'une part, nous avons avancé dans la description de notre problématique de recherche : l'approche du mouvement de la construction progressive du sens et du cheminement des significations.

Cette approche doit :

- Considérer la réception comme une expérience ;
- Prendre en compte l'action d'interprétation dans un cadre situé ;
- Laisser la possibilité de saisir des conditions contextuelles partie prenante du déroulement du processus interprétatif.

D'autre part, pour avancer dans cette démarche nous procédons à différents recueils de données précédemment décrits.

Pour parvenir à nos objectifs, nous devons maintenant développer une étude du recueil de données qui nous place dans une perspective de théorisation conforme à notre vision énonctiviste et qui nous permette par une approche pas à pas, de considérer la mise en sens, non à son état final, c'est-à-dire dans sa phase « aboutie et figée », mais au travers de son cheminement, en observant sa conduction et sa construction. Nous souhaitons bâtir une réflexion sur la progression du sens qui prenne en compte les interactions entre le sujet percevant, son intentionnalité, le film, ses contraintes, la situation dans laquelle les relations se nouent. Nous souhaitons observer la poussée significationnelle, en intégrant les temporalités inhérentes à la progression du film et à l'action humaine.

### **II.3.1 Introduction à l'analyse qualitative par théorisation**

Cette perspective concrète nécessite d'opérer un travail d'analyse et de structuration qualitative à partir de notre corpus. Pour appréhender cette étape, notre approche s'inspire de l'analyse qualitative par théorisation ancrée appliquée au spectateur de cinéma. Cette méthode « vise, par une analyse de contenu à générer inductivement une théorisation au sujet d'un phénomène en procédant à la conceptualisation et la mise en relation progressive et valide de données empiriques qualitatives. »<sup>222</sup> Elle s'appuie sur plusieurs étapes (codification, catégorisation, mise en relation...). Le terme de théorisation désigne à la fois le processus et le résultat. Il ne désigne pas, à strictement parler, la démarche de création d'une théorie mais plutôt celle d'amener des phénomènes à une compréhension nouvelle, d'insérer des événements dans des contextes explicatifs, de lier dans un schéma englobant les acteurs, les interactions et processus à l'œuvre dans une situation spécifique, etc.

Pour préciser plus encore notre axe de travail, nous cherchons à nous éloigner des méthodes hypothético-déductives, et à valider ou invalider une question préalable, bordée par un ensemble de considérants réduisant le champ d'analyse. Notre démarche est ouverte sur les phénomènes, elle observe et tente de comprendre comment progressent les significations en saisissant des modes de fonctionnement, des relations entre les éléments...

---

<sup>222</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, pp. 184-190

Pour avancer dans cette démarche de théorisation plusieurs questions surgissent de nouveau, dans des axes différents.

Notre approche située, qui comprend les interprétations au travers des systèmes d'interaction qui les régissent, nous amène à ne pas pouvoir considérer et caractériser les signes, le contexte et l'interprète indépendamment les uns des autres. Cela signifie que même si pour des raisons didactiques de présentation des réflexions et des résultats, nous pouvons être conduits à détailler des signes, ces derniers sont actualisés par un lecteur, dans un contexte.

Mais, sachant que les contextes sont mouvants et changeants, comment parvenir à une forme de théorisation introduisant la notion de contexte ? Faut-il faire varier les contextes pour les connaître ?

Notre volonté d'inclure le contexte, dans lequel les situations d'interprétation se déroulent, nous a conduits à produire une partie de nos réflexions sur la question de la prise en compte du contexte dans la construction de sens. La difficulté que nous avons rencontrée a été de parvenir à dissocier au sujet du rôle du contexte, d'une part notre réflexion générale c'est-à-dire notre intime conviction, notre sensibilité théorique de spectateur et d'autre part nos réflexions organisées c'est-à-dire les enseignements relatifs aux expériences menées dans le cadre de ces travaux. Si les deuxièmes doivent être privilégiés pour l'établissement des résultats de notre démarche, nous mesurons bien que les premiers sont également nécessaires. Ils permettent de modifier le regard porté sur les résultats. Ainsi avons-nous été confrontés à une question essentielle dans notre démarche. Est-il nécessaire de considérer des situations de projection différentes pour en analyser les effets ? Faut-il faire varier les contextes des situations de projection pour en comprendre l'impact sur l'interprétation ?

Plusieurs raisons fondamentales nous ont amenés à ne pas adopter cette démarche. Certaines sont épistémologiques, d'autres sont liées à la définition de notre problématique c'est-à-dire à l'orientation même que nous souhaitons donner à ce travail :

- Le fondement même de notre démarche est d'appréhender la question du sens dans la complexité et par une approche en compréhension. Or, faire varier le contexte pour en observer les effets, présuppose que l'on fasse des hypothèses sur le rôle du contexte, que l'on tente d'isoler ce

paramètre, pour le définir et l'expérimenter. Notre démarche ne cherche pas à démontrer que nos hypothèses se vérifient<sup>223</sup>. Notre approche est compréhensive et s'attache à relever les interactions dans les systèmes, à comprendre la limite de la pensée causale ;

- Notre démarche est inverse, profondément ancrée dans l'observation de situation. Nous voulons donner au contexte toutes les chances d'être un acteur du système sans pour cela l'« expérimenter », c'est-à-dire le définir *a priori*.

Finalement, ces remarques précisent encore un peu notre objectif. Même si nous approchons l'interprétation en contexte, nous ne cherchons pas à travailler à catégoriser les contextes eux-mêmes où les phénomènes insérés dans des contextes. A l'inverse, la multiplicité des contextes rencontrés ne constitue pas un frein à la théorisation lorsque l'on recherche à comprendre un processus comme l'induction de sens, qui tienne compte de réalités pragmatiques.

Le sens de l'induction que nous adoptons ne se limite pas à l'un des trois types d'inférence. La notion d'induction est simplement à comprendre comme la manière dont les significations s'imposent à l'esprit. Là où la définition que nous adoptons conserve des similitudes avec les catégories de Peirce, c'est dans l'idée relative de progression existant au sein de la classe des arguments, de l'abduction à la déduction en passant par l'induction. Mais la progression notée par Peirce est de deux ordres.

La première est la relation de certitude entre les prémisses et le résultat de l'inférence. Elle ne nous intéresse pas car nous ne cherchons pas à évaluer ou établir de vérification entre les prémisses du film et le sens interprété par le spectateur.

La deuxième nous concerne davantage. Robert Marty en précise les contours. L'argument inductif dicte son objet à tout interprétant ; l'argument inductif le recommande ; l'argument abductif le suggère. Cette progression

---

<sup>223</sup> Sur cette question voir « Les prédictions qui se vérifient d'elles-mêmes » de Paul Watzlawick. Paul Watzlawick cite successivement Einstein, Heisenberg et Feyerabend.

Pour le premier : « C'est la théorie qui détermine ce qu'on peut observer. »

Pour le second : « Nous n'observons pas la nature elle-même, mais la nature soumise à notre méthode d'investigation. »

Pour le troisième : « Les suppositions qui guident la recherche ne tendent pas à conserver, mais à anticiper. »

WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, p. 109



participe à expliciter la façon dont l'interprète qualifie la manière d'émerger des significations. Ces dernières semblent-elles imposées et certaines ? Autorisent-elles au contraire l'interprétant à s'immiscer ? Permettent-elles le doute ?

Ces questions ne doivent pas être comprises, comme le révélateur d'un mouvement circonscrit à l'action du film sur le spectateur. L'interprétant, contraint par la situation, est celui qui mobilise les éléments du système ; le mouvement de la construction de sens dépasse cette seule relation de causalité.

De plus, l'induction ne se limite pas aux arguments, c'est-à-dire aux interprétants qui sont des arguments. Le processus interprétatif souvent n'atteint pas la pleine maturité de l'interprétant argumental, et cesse pragmatiquement sous l'effet du contexte au niveau des interprétants immédiats ou dynamiques. Nous pensons donc l'induction – au sens large – comme étant également du domaine de la priméité ou de la secondéité.

Il s'agit donc, de façon générale, de la manière plus ou moins évidente avec laquelle l'interprétant semble connecter le signe à son objet. Ainsi l'induction de sens s'applique aussi bien aux différents cadres qui orientent le mode de lecture d'un film, qu'à la reconnaissance d'un objet, d'un visage, d'une voix, ou d'un geste, mais également à l'interprétation de l'intentionnalité d'un personnage, de l'intentionnalité des énonciateurs de la production ou de la perception d'un phénomène complexe à l'origine d'une émotion.

Une des conséquences, de considérer le cours d'action de la projection et d'aborder la question de l'émergence, et ce, de manière indissociable de la situation dans laquelle le processus interprétatif se développe, rend pertinente la problématique du mouvement. Comme nous l'avons précisé dans notre méthode d'accès aux données expérientielles, pas question ici de fragmenter et d'analyser des instantanés ou même des successions de laps de temps, découpés en tranches d'égales durées ou fonction du découpage cinématographique. Ce qui nous intéresse, c'est la manière dont l'induction de sens s'opère dans le mouvement.

Mais qu'est-ce-que le mouvement ? Dans la relation entre le film et le spectateur, le mouvement est – avant même d'être figuratif – mouvement de la matière de l'expression (déplacement et variation de formes, de couleurs, de sons...). Il est ensuite mouvement dans un espace (déplacement, changement de perspectives...). Il est également déplacement des actants, des personnages dans cet espace lui-même en mouvement. Il est aussi

mouvement d'une construction qui évolue au gré d'actions temporalisées, transformées en récit et structurées par l'organisation des plans et des séquences.

Le mouvement existe comme réalité de premier ordre, placé dans le film. Mais le mouvement est aussi un déplacement cognitif incessant du spectateur. Il subit les contraintes imposées par le film, mais produit aussi un travail d'anticipation. Le spectateur, lui aussi, parvient à contraindre le film et à orienter les significations en fonction de ses propres déterminations, elles-mêmes influencées par les contextes. Le mouvement est donc aussi naturellement un mouvement perçu : une réalité de second ordre.

### **II.3.2 Vers un travail de théorisation**

Viser une théorisation nécessite la mise en œuvre d'une articulation tripartite associant méthode, conviction épistémologique et sensibilité théorique.

Nous avons déjà largement abordé les questions de convictions épistémologiques au travers de la pensée constructiviste et ses développements.

Nous souhaitons ci-dessous, développer d'une part l'organisation de notre méthode en nous appuyant sur les étapes décrites par Pierre Paillé, et d'autre part, finir de préciser dans la continuité du chapitre I, comment le processus de construction théorique s'appuie sur « les mots, les concepts, la terminologie, héritée de la formation disciplinaire ou acquis au fil de l'expérience de recherche avec comme objectif de hisser à un niveau plus élevé d'abstraction et de valeur explicative le regard posé sur un vécu, une situation ou une action. »<sup>224</sup>

#### **II.3.2.1 Une méthode pour produire des résultats**

La méthode de l'analyse qualitative de théorisation présente de nombreux avantages. Elle permet d'accompagner la progression régulière du chercheur, de lui apporter une certaine force pour procéder à la structuration des données. En même temps, paradoxalement, elle autorise des retours en arrière et une souplesse, en testant à tout moment une compréhension naissante, en la confrontant à une situation antérieure et ainsi, guider

---

<sup>224</sup> PAILLE, Pierre, Sensibilité théorique, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 225

l'avancée par une architecture à la fois rigoureuse mais flexible. Les opérations intellectuelles mobilisées sont des regroupements intuitifs, des confrontations à des savoirs, des inductions généralisantes...

Ainsi, l'analyse qualitative de théorisation fait évoluer un processus organisé, mais un processus qui peut suivre en permanence la pensée du chercheur.

« L'analyse qualitative de théorisation vise, par une analyse de contenu, à générer inductivement une théorisation au sujet d'un phénomène en procédant à la conceptualisation et la mise en relation, progressives et valides de données empiriques qualitatives. »<sup>225</sup> La méthode proposée par Pierre Paillé peut s'appliquer ainsi à une multitude de recueils de données qualitatives différents et permet des cadrages variables sur les phénomènes observés.

Alors que notre préoccupation concerne la progression des significations et le mouvement de l'interprétation, on peut dire que l'analyse qualitative de théorisation présente deux mouvements enchâssés l'un dans l'autre décrivant l'un, une trajectoire vectorisée, une avancée vers des résultats, et l'autre, une évolution en boucle, c'est-à-dire une validation progressive de ces résultats.

Une analyse qualitative de théorisation comprend au total six opérations allant de la codification initiale du corpus à la production d'une théorisation, en passant par un travail de catégorisation. « Elle comprend toujours une part de travail concret, méthodique, laissant des traces, mais, au-delà, elle s'avère, assez tôt, une entreprise de l'esprit où sensibilité théorique et rigueur empirique se conjuguent dans un effort de compréhension englobante d'un phénomène. »<sup>226</sup>

Pour Pierre Paillé, l'expression théorisation (vs théorie) désigne à la fois le processus et le résultat, tout en indiquant que le résultat lui-même n'est pas une fin, mais plutôt l'état dans lequel se trouve, à un moment, une construction théorique donnée.

La trajectoire vectorisée, c'est-à-dire orientée par une succession d'opérations, est portée par la progression de six étapes : la codification, la

---

<sup>225</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 184

<sup>226</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 184

catégorisation, la mise en relation, l'intégration, la modélisation et la théorisation.

Très brièvement, nous décrivons ces étapes, mais renvoyons le lecteur, pour des détails supplémentaires, aux articles référencés<sup>227</sup>.

Dans cette recherche, nous ne développons pas l'étape de théorisation, considérant qu'elle reste encore largement à mettre en œuvre pour porter nos résultats à un niveau de validation supérieur. Pierre Paillé soutient lui-même l'idée que les six étapes ne puissent être toutes développées ; il précise que dès la troisième (la mise en relation), un niveau analytique intéressant peut être atteint.

### II.3.2.1.1 La codification

Il s'agit de dégager des tendances à partir de la lecture du corpus. Il n'est pas encore question de qualifier réellement les données phénoménologiques ou encore moins de conceptualiser, mais simplement de s'imprégner du recueil et de prendre un premier niveau de recul sur les données.

Au cours de cette recherche, l'étape de codification s'est principalement appliquée aux situations d'interprétation de *Lost Highway*, mais également à certaines observations participantes. Pour parvenir à éclairer les notes consignées dans le recueil, il est souvent nécessaire de se replacer dans les conditions de ces interprétations et de visionner de nouveau les données filmiques pour étayer certains points. Dans ce cas, le film n'a pas été projeté dans les conditions initiales du recueil de données, c'est-à-dire dans la salle de projection universitaire, mais devant une télévision ou un ordinateur. Il s'agit d'un retour nécessaire pour recontextualiser certaines interprétations.

Concrètement, cette étape consiste à produire des premières significations au sujet des situations observées. Le processus à l'œuvre est finalement celui d'un questionnement permanent, facilité d'une certaine façon par la nécessité de repénétrer des situations au travers des descriptions phénoménologiques et structurales, et d'y porter un regard renouvelé.

Pierre Paillé recommande de rester, durant cette étape, très proche du matériau empirique. Dans les faits, rester proche des données ne signifie pas que la phase de codification n'oriente pas la recherche. Compte tenu de la complexité de notre matière recueillie, comportant à la fois la description des

---

<sup>227</sup> PAILLE, Pierre, L'analyse par théorisation ancrée, *Cahiers de recherche sociologique*, 1994, 23, pp. 147-181

contextes et des situations filmiques, et les perceptions phénoménologiques associées, cette étape de retranscription ne peut rester transparente. Tirer l'essence de ce recueil, c'est déjà nécessairement opérer une traduction conforme, si ce n'est à la direction de la recherche, au moins à la sensibilité théorique du chercheur.

Bien sûr, toutes ces notes sont conservées pour pouvoir, durant toutes les étapes suivantes, revenir aux sources.

### II.3.2.1.2 La catégorisation

Durant cette étape, il est question de revenir de nouveaux sur les phénomènes observés au moment des situations expérientielles, et de tenter de les porter à un certain niveau d'abstraction. La catégorie, précise Pierre Paillé, est l'outil privilégié de l'analyste en analyse qualitative de théorisation.

« A partir de cette étape, l'analyse se complexifie, la description s'enrichit, les nuances apparaissent, la compréhension se raffine, la théorisation émerge tout en multipliant ses racines au niveau de l'ensemble du corpus. »<sup>228</sup>

Pour avancer dans cette voie, avec comme perspective d'approcher le fonctionnement de la construction progressive du sens, la catégorie n'est pas à entendre comme un concept applicable seulement pour classer, les unes par rapport aux autres, des situations considérées dans leur immédiateté. La catégorisation n'approche pas seulement les phénomènes statiques. Cette affirmation ne s'est pas révélée instantanément. Nous devons même reconnaître avoir rencontré une difficulté importante pour parvenir à faire une lecture dynamique des situations, par le biais de la catégorisation. Nous avons même envisagé un moment, que l'analyse qualitative de théorisation ne puisse permettre de travailler sur les notions d'évolution, de changement, mais soit plutôt adaptée pour comprendre des états de situations, voire des suites de descriptions d'instantanés présents.

En fait, nous avons contourné la difficulté en intégrant la catégorisation au sein d'un mouvement d'analyse récursif, qui ne s'en tient pas à une catégorisation posée une fois pour toutes, mais définit plutôt une catégorisation qui puisse s'établir à plusieurs niveaux. Ces différents niveaux ne peuvent s'établir lors des premières confrontations au corpus. Il s'agit

---

<sup>228</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 187

d'une démarche qui contraint à passer aux étapes suivantes (au minimum jusqu'à la mise en relation) pour revenir trouver de nouveau un autre niveau de catégorisation dans le corpus même, après avoir progressé dans la compréhension des phénomènes. C'est ici qu'est introduite, dans la méthode, l'évolution en boucle, la récursivité.

### II.3.2.1.3 La mise en relation

Nous percevons la mise en relation comme l'étape la plus essentielle pour notre recherche, certainement la plus excitante également. Est-ce lié ?

Lorsqu'une catégorie émerge (qu'elle se révèle ou non pertinente par la suite), il s'agit de tenter d'en apporter une viabilité, une fiabilité par la confrontation à d'autres situations mais surtout par rapport aux autres catégories. Il s'agit de vérifier comment les diverses catégories se confortent, se lient dans un schéma d'ensemble. Les questions sont : « ce que j'ai ici, est-il lié à ce que j'ai là ? En quoi et comment est-ce lié ? »<sup>229</sup>

Son importance est d'autant plus capitale qu'au cours de notre parcours de recherche, cette démarche de mise en relation doit être appréhendée plusieurs fois. Elle s'inscrit dans la boucle récursive mentionnée ci-dessus. En effet, nous ne cherchons pas, à partir de notre corpus, à expliciter par un système de fonctionnement, des phénomènes déjà cernés et identifiés au préalable. Dans ce cas, un cycle unique, passant de l'étape de codification à l'étape de théorisation aurait certainement permis de parvenir à un résultat. Notre recherche approche une progression, un mouvement issu lui-même d'une démarche sémiotique constituée de plusieurs niveaux d'interprétations. Comment alors ne pas avoir à observer plusieurs cadres successifs. Par cadre, nous entendons que le phénomène observé évolue et que le cadrage des phénomènes se déplace. Plusieurs analyses successives sont nécessaires.

Concrètement, à partir du corpus, nous pouvons d'abord considérer, lors d'un premier temps d'analyse, approcher une logique pas à pas de notre avancée progressive dans *Lost Highway*. En nous appuyant sur ce premier niveau, nous pouvons, dans une analyse ultérieure, considérer la dynamique de nos relations avec le film et la situation dans son ensemble, en la suivant dans le cours d'action de la projection. Plusieurs catégories peuvent ainsi

---

<sup>229</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 187

émerger à chaque niveau d'analyse. Les catégorisations évoluent, entraînent une redéfinition de l'objet qui lui-même déplace la catégorisation initiale, etc. Le passage du premier niveau au second s'accompagne également d'un accroissement du niveau d'abstraction.

Par ailleurs, au sein de notre démarche, les catégories sur lesquelles nous allons travailler ne permettent pas nécessairement de voir apparaître des clivages francs, les frontières entre les termes risquent de se recouvrir. Nous devons trouver les terminologies pertinentes pour exprimer les différences.

Ce processus, mobilisant des phases successives, conduit à recourir fréquemment au corpus pour en tirer d'autres codifications au fur et à mesure de l'avancement de la recherche. Il permet graduellement d'aborder au préalable la question du cadre interprétatif, puis de passer à un méta niveau (pourtant basé sur une analyse plus micro) centré sur la question des relations. Cela doit nous permettre, en nous adossant également aux référents théoriques, d'appréhender en deux temps – au moins – un système de la construction de sens dans lequel s'inscrivent les signes présentés, les signes embrassés (le cadrage de la situation) et les signes considérés (les representamen), les intentionnalités présentes et réactionnelles...

### II.3.2.1.4 L'intégration et la modélisation

Nous choisissons de présenter ces deux étapes ensembles.

La première, consiste à délimiter le phénomène sur lequel travaille le chercheur, pour éviter que l'exercice ne se transforme en une entreprise de conceptualisation d'un champ tout entier. Dans le cas qui nous concerne, nous reconnaissons éprouver de grandes difficultés à maintenir notre réflexion au niveau auquel il doit rester.

Jusqu'au niveau de l'intégration, la difficulté réside effectivement dans l'imparfaite définition du phénomène principal, celui sur lequel l'analyste souhaite centrer son étude et présenter son résultat. Dans la mesure où le principe même de l'analyse qualitative de théorisation est l'émergence, l'objet de recherche n'est précisément pas donné *a priori*. Il apparaît avec plus de fermeté après que chaque étape de la méthode soit franchie.

Pour parvenir à focaliser et resserrer l'analyse, il est important d'affiner l'axe principal porteur pour la recherche et pertinent par rapport à l'objet observé. Les questions posées au corpus sont alors : Quel est le problème

principal ? Je suis en face de quel phénomène en général ? Sur quoi mon étude porte-t-elle en définitive ?

La deuxième étape, la modélisation, conduit à « reproduire le plus fidèlement possible l'organisation des relations structurelles et fonctionnelles caractérisant le phénomène principal cerné au terme de l'opération d'intégration. »<sup>230</sup>

Nous avons précisé ne pas avoir conduit la démarche au terme des six étapes. Les résultats de notre recherche se sont globalement limités à un niveau d'intégration voire de modélisation partielle. Au terme de modélisation, nous substituons volontiers le terme de mise en système qui correspond à notre objectif et se situe à un niveau inférieur à celui de la théorisation. En cela peut-être, nous situons nos résultats en deçà d'une véritable conceptualisation de portée générale. Nous les plaçons plutôt au niveau d'une compréhension, en partie renouvelée, d'un type « possible » de fonctionnement concernant l'évolution et l'apparition des significations au cours de la projection d'un film de fiction. Un type de fonctionnement particulièrement représentatif de l'acte du spectateur qui « fait émerger » les significations.

Néanmoins, tous les résultats des phases de réflexion de cette recherche, y compris ceux qui concluent cet ouvrage ont été confrontés – réellement lors de situations de réception en salle ou fictivement dans le cas de situations pensées<sup>231</sup> (thought experiment)<sup>232</sup> – à d'autres configurations d'interprétation filmique, pour engager, par une induction analytique certes incomplète, une première démarche de validation.

### **II.3.2.2 A la recherche de modèles structurants**

Notre approche de l'analyse qualitative par théorisation a consisté en un travail important de confrontations à des savoirs. Le terme de confrontation n'est d'ailleurs pas le plus adéquat, nous dirions plutôt que nos avancées,

---

<sup>230</sup> PAILLE, Pierre, Qualitative par théorisation (analyse de contenu), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 189

<sup>231</sup> Les situations pensées nous semblent assez efficaces pour pousser à bout une logique ou une catégorisation. Par ailleurs, il est parfois difficile de retrouver des configurations équivalentes dans la base de données des situations vécues.

<sup>232</sup> Appelée généralement expérimentation pensée (thought experiment), nous privilégions plutôt le terme d'expérience pensée ou de situation pensée.



nos réflexions, nos productions se sont appuyées et même n'ont pu émerger, que par l'apport structurant des théories. Nous souhaitons en citer trois, plus particulièrement impliquées à ce stade dans notre démarche de pensée et dans la conduite de nos constructions.

La première est l'approche de Jean-Pierre Esquenazi sur la question de la double reconnaissance et du mouvement dans l'image. Ses réflexions revendiquent la filiation avec Gilles Deleuze et, au travers ce dernier, celle d'Henri Bergson<sup>233</sup>.

Néanmoins nous avons choisi de ne pas développer cette question de la double reconnaissance dans ce chapitre. D'une part, la construction progressive de notre propos nous amène dans la deuxième partie à préciser certaines notions et développements théoriques, dont celle-ci, au fur et à mesure de l'avancement de nos réflexions et, d'autre part – dans ce cas précis – les principes fondamentaux introduits par Gilles Deleuze et développés par Jean-Pierre Esquenazi conduisent à une imbrication forte avec notre propre compréhension des phénomènes. La nécessité de l'articulation est double, justifiée à la fois pour rendre plus efficiente la construction du discours et la rédaction du texte, mais également impératif, pour nous-mêmes, pour conforter notre logique discursive et notre capacité à rédiger.

La deuxième théorie est celle de la systémique. Nous l'abordons ci-dessous. La troisième, la sémio-pragmatique, apporte les règles conceptuelles, appliquées directement au champ de la réception filmique, auxquelles nous nous référons principalement. Elle est abordée dans le sous-chapitre suivant.

### II.3.2.2.1 Un modèle qui oriente les réflexions : la systémique

La définition de notre projet regroupe plutôt les vocables d'interprétation, de progression, des constructions de sens, de cours d'action, etc. Les objectifs systémiques de notre approche apparaissent moins fréquemment,

---

<sup>233</sup> Pour notre part, nous devons reconnaître en être restés aux écrits de Jean-Pierre Esquenazi. Plus transversalement, nous avons seulement pu approcher la pensée de Gilles Deleuze par son abécédaire enregistré en cassette vidéo. Au sujet des théories filmiques, nous notons également le nombre pléthorique d'articles récents sur ses travaux, en particulier ceux d'auteurs américains ou australiens.

L'abécédaire de Gilles Deleuze est une interview filmée de l'auteur, le projet est réalisé par Pierre-André Boutang, 1996.

mais ne sont en rien secondaires. Il s'agit d'une dimension essentielle, transversale, toujours présente dans le regard du chercheur, orienté dans le sens des interactions, d'une certaine cohésion d'ensemble et d'un équilibre : l'homéostasie.

Plus encore, au cours de cette recherche, la pensée systémique a fortement contraint notre progression (voir les étapes de l'analyse qualitative de théorisation, première partie, II.3.2.1 Une méthode pour produire des résultats) et l'orientation des résultats en modifiant notre logique discursive.

Précisons, en regard de la pensée systémique, certains positionnements de ce travail, susceptibles de manifester la puissante force structurante de cette théorie. Ces précisions servent la définition de notre projet.

### *A - Quel systémisme dans notre démarche ?*

Le système n'est pas à chercher dans le « film » au sens où Saussure l'entendait lorsqu'il parle du système de la langue. L'objectif de nos propositions n'est pas de trouver des articulations formelles, présentes dans le texte filmique lui-même, mais de comprendre comment les situations d'interprétation que nous avons identifiées peuvent conduire à une certaine structuration des données dans et hors du film. Le film n'existe pas tout seul dans les systèmes d'interactions considérés ici.

Nos propositions, bien qu'elles en soient plus proches, ne rejoignent pas non plus celles du courant Gestaltiste, dans sa définition originelle. Pourtant, la logique systémique y prenait place naturellement. Les gestaltistes considéraient comme impossible d'organiser un champ étudié à partir des propriétés de ses composants, mais considéraient l'organisation elle-même comme l'objet de la recherche.

Néanmoins, nous écoutons certaines critiques formulées à l'attention des courants gestaltistes ; pour pouvoir formaliser une ossature théorique stable, ces derniers se sont appuyés à une certaine ontologie objectiviste de la forme. « En réduisant dans les faits la conscience à n'être qu'une organisation des formes, ils (les gestaltistes) en ont fait oublier le caractère actif, ou bien semblé réduire le sens de tout acte à la recherche d'une meilleure organisation de ces formes. »<sup>234</sup> Le propos que nous défendons s'inscrit dans une logique plus dynamique. Il consiste par la définition de sa

---

<sup>234</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, p. 164

problématique même, à proposer une première mise en système du fonctionnement de la progression des significations et à promouvoir une perspective de théorisation conforme à notre vision éenactiviste de la mise en sens.

L'approche de Francisco Varela est représentative de la notion de système que nous entendons. Avec l'exemple de l'escargot *Aplysia*, dans un domaine éloigné de nos préoccupations, l'auteur ne fait rien d'autre que d'essayer de comprendre le système pertinent et sa dynamique. Par cette notion de couplage, il favorise, dans la perspective de comprendre comment l'intentionnalité se construit, l'interaction entre l'environnement et l'individu. C'est dans le cadre de ces interactions systémiques que s'établit le temps de l'action.

Avec ce dernier exemple, se pose alors la question de savoir comment aborder, par les systèmes, la question si complexe de l'interprétation. Certains auteurs comme François Rastier, pense que « L'interprétation ne peut trouver de modèle unique, parce qu'elle est l'œuvre de sujets situés [...], et que – malgré Grice, Sperber et Wilson – on ne peut caractériser transcendentalement la situation d'interprétation. »<sup>235</sup> Nous serions assez tentés nous aussi d'adopter cette position. Peut-il exister un modèle de fonctionnement impliquant le communicationnel et le cognitif, applicable comme modèle théorique. François Rastier poursuit, « Aucun concept ne permet de résumer l'ensemble de la sphère sémiotique, parce que c'est en son sein que se déploient les conceptualisations : le sens dès lors qu'on l'hypostasie, devient insaisissable, car il relève alors de la pensée de la transcendance et non des sciences. Un retrait, sceptique ou tactique comme on voudra, mais qui laisse en tout cas ouverte la place d'une philosophie du sens, nous paraît nécessaire pour développer la sémantique des langues, tout comme les sémantiques propres aux autres systèmes de signes. »<sup>236</sup>

Nous entendons cette logique prudente et conforme à la ligne de pensée de notre démarche, à l'idée d'unicité des interprétants... Néanmoins, nous pensons qu'il existe des formes possibles de modélisation complexe. Elles doivent s'accompagner du refus de souhaiter – dans un premier temps – élaborer une pensée à vocation intégratrice. Notre objectif n'est pas de

---

<sup>235</sup> RASTIER, François, *Pragmatique du signe et du texte*, *Intellectica*, 1996, p. 28 de la version disponible sur Internet.

<sup>236</sup> RASTIER, François, *Pragmatique du signe et du texte*, *Intellectica*, 1996, p. 23

trouver un modèle général ou des règles de fonctionnement qui puissent fonctionner à tous les niveaux, mais de trouver la voie d'un début de modélisation par la mise en évidence d'interactions contextualisées, aptes à promouvoir le mouvement et l'émergence, dont on pourra discuter la validité dans diverses situations.

Nous sommes convaincus de la nécessité, en abordant l'interprétation du spectateur de fiction au cinéma, de ne pas chercher à élaborer une grammaire des processus semiotiques, mais d'avancer plutôt dans la direction d'une réflexion sur la mise en mouvement du processus interprétatif, articulant des concepts clés du modèle sémio-pragmatique avec des résultats relatifs aux contraintes du cours d'action et de l'action située.

### *B - La systémique : un principe structurant par nature*

La théorie des systèmes, par définition, est force de structuration. Plusieurs courants de recherche en ont défini l'acception moderne.

Le paradigme structuraliste repris par Piaget et Morin, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, fonde l'expérience modélisatrice sur un projet complexifiant. Au lieu de réduire l'étude d'un système à celle de l'hypothétique et invariante structure qui assure et explique ses fonctionnements et ses comportements synchroniques ; au lieu de limiter le système à la théorisation des transformations morphologiques internes qui propose d'exclusives interprétations diachroniques (les historicismes) ; le structuralisme, entendu comme un idéal commun d'intelligibilité par Piaget, se propose d'en enrichir l'étude par la conjonction délibérée et permanente de deux problématiques analytiques habituellement antagonistes : l'étude du fonctionnement d'un système est indissociable de celle de ses transformations, et réciproquement. C'est en fonctionnant ou en agissant qu'il se transforme ou apprend, et c'est en se transformant ou en apprenant qu'il fonctionne ou qu'il agit.

Cette problématique complexe va, quasi nécessairement, conduire le structuralisme à inventer la notion de système dans l'acception de cette *unitas multiplexe* définie par Edgar Morin. La définition donnée en 1968 par Piaget : « Une structure est un système de transformation autonome », en rend explicitement compte.

Grégory Bateson, ethnologue de formation, redéfinit les notions de feedback<sup>237</sup> (principe de rétroaction) emprunté à la cybernétique et de système homéostatique<sup>238</sup> pour les appliquer aux situations de communications. Dans cette première phase, les recherches se préoccupent de s'appuyer sur des cas concrets et une approche pragmatique des situations.

Dans un deuxième temps, Paul Watzlawick, doté d'une grande capacité théorique (il est docteur en philosophie et diplômé de psychanalyse) a structuré des propositions théoriques relatives aux processus de la communication, fondées principalement à partir de pratiques thérapeutiques centrées sur la famille. Ainsi, il procède le plus souvent par des exemples atypiques ou imaginaires, ce qui lui permet de pousser les théories à leurs limites.

Une des formalisations les plus poussées de l'école de Palo Alto, dans le champ de la communication, est d'ailleurs l'approche systémique. Paul Watzlawick reprend les réflexions réalisées dix années plus tôt par Hall et Fagen<sup>239</sup> sur les systèmes. Pour ces derniers, un système est un ensemble d'objets et les relations entre ces objets et entre leurs attributs. « Dans cette définition, les attributs sont les propriétés des objets, et les relations, "ce qui fait tenir ensemble le système". »<sup>240</sup> La théorisation de Watzlawick conduit à une définition nouvelle qui dépasse la notion d'objets, permet d'intégrer plus directement les êtres humains et met en évidence la notion d'interaction. Un système devient un ensemble d'interactions donnant un sens à une action qui s'insère en son sein.

Ce retour à la genèse de la systémique n'a qu'un objectif : montrer combien le principe d'une mise en système et de la recherche d'interactions conduit la réflexion et oriente la lecture des phénomènes.

Dans les étapes précédemment décrites de l'analyse qualitative de théorisation, nous avons préféré nous engager sur un projet de mise en système plutôt que sur une modélisation. Cela signifie que nous préférons

---

<sup>237</sup> WIENER, Norbert, *Cybernetics or control and communication in the animal and the machine*, *Actualités scientifiques et industrielles*, n°1053, Hermann, 1958

<sup>238</sup> On peut se référer aux ouvrages essentiels de Grégory Bateson :  
BATESON, Grégory, *Vers une écologie de l'esprit*, 1977

BATESON, Grégory, *La cérémonie du Naven*, 1971

<sup>239</sup> La notion de système est empruntée par Watzlawick à Hall A.D. et Fagen R.E., *Definition of system*, *General Systems Yearbook*, Society for the Advancement of General Systems Theory, 1, 1956, pp. 18-28

<sup>240</sup> WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972

dans le temps de cette recherche, à défaut de bâtir un modèle, chercher à comprendre en quoi les interactions entre le film et le spectateur font tenir le système et où se situent les mouvements récurrents ; toutes les expressions d'une difficulté à désimbriquer le film et le spectateur au sein des situations dans lesquelles ils se rencontrent.

### II.3.2.2.2 Un modèle appliqué au spectateur de fiction : la sémio-pragmatique

La sémio-pragmatique ambitionne principalement de comprendre quelles modalités de production de sens et d'affects sont mobilisées pour construire les textes. La sémio-pragmatique parvient à définir une théorie très didactique des postures communicationnelles ancrée dans la discipline des sciences de l'information et la communication.

Plus encore, la sémio-pragmatique est un modèle structurant car elle a trouvé, avec Roger Odin, à s'appliquer spécifiquement à la réception des films de fiction. Elle permet de situer les spectateurs en regard du film, au travers des relations qu'il entretient avec ce dernier. Ainsi lorsque Roger Odin analyse le cas de la fiction – ou plutôt vue du spectateur, de la fictionnalisation – il explicite les différents liens qui relient par exemple les énonciateurs potentiels présents dans le film (d'un côté) et, au travers des relations co-construites, les énonciataires (d'un autre côté). Le système pragmatique décrit par Roger Odin est un système de relations. Il prend son sens opérationnel lorsqu'il questionne des situations d'interprétations réelles mettant aux prises des situations filmiques, des spectateurs et des contextes susceptibles de contraindre la lecture.

L'approche sémio-pragmatique est effective pour expliquer le cadre des relations dans lequel la genèse du sens s'opère, mais n'a pas pour objectif de suivre l'acte sémiotique, de préciser l'évolution du processus interprétatif et d'explicitier l'avancée dans le cours d'action de la projection. L'approche de Roger Odin (qui semble de ce point de vue un peu différente de celle de Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya) théorise les relations entre les actants à un niveau qui désincarne le spectateur. Les visées de cette théorisation ne sont pas cognitives, mais elles déterminent un cadre de fonctionnement dans lequel s'inscrivent des modes de lecture et où sont mobilisés des processus, eux-mêmes corrélatifs de différentes opérations. En cela le modèle sémio-pragmatique nous concerne totalement car si nos objectifs diffèrent, rien ne nous interdit d'appliquer à notre problématique du mouvement, les logiques de configurations communicationnelles (les modes) et les interactions qui les

constituent (les processus). Au contraire, ce champ de recherche « borde » notre réflexion, nous suggère des cadres de compréhension des phénomènes, identifient des types de relations entre les actants.

Les différentes étapes de l'analyse qualitative de théorisation, surtout les dernières, trouvent à s'appuyer sur des concepts, déjà mis en évidence et explicités. Les situations que nous observons, même si nous en auscultons des caractéristiques différentes, sont régies par les mêmes forces de cohésion. L'effort de théorisation produit par la sémio-pragmatique, constitue un cadre de fonctionnement ouvert dont il faut se saisir. Il trouve à s'appliquer à différentes problématiques et à s'insérer, nous semble-t-il, dans différents courants de recherche.

## **II.4 Avant de « rentrer dans l'action » : préciser notre système**

Dans la perspective de mieux préciser notre problématique et la manière d'orienter notre regard au moment d'être confronté à la phase de recueil des données, nous avons tenté d'imaginer une situation de « thought experiment » c'est-à-dire une succession des situations pensées de projection en salle<sup>241</sup>. En situant chronologiquement cette démarche avant celle du travail introspectif (non seulement au regard de la rédaction de ce document mais également dans la chronologie de nos étapes de travail), nous avons souhaité par des moyens fictifs, mais dans une logique pragmatique, préparer notre situation particulière de spectateur-chercheur.

Cette situation inventée a pour objectif d'une part de nous amener à préciser de manière concrète et explicite les questions qui font avancer notre recherche (et celles qui ne le font pas) et d'autre part de commencer avant d'aborder la phase de recueil de données à cerner des observables, des moments pertinents, des configurations d'éléments susceptibles de nous intéresser.

Par ailleurs, en abordant cette situation nous manifestons par l'exemple, l'intérêt de suivre pas à pas une situation filmique. Nous tentons ici, sans passer par un intermédiaire phénoménologique, une première approche du

---

<sup>241</sup> Une de ces expérimentations pensées reste célèbre. Elle date d'une trentaine d'années. Il s'agit de *la chambre chinoise* de John Searle, un cas inventé mais incroyablement parlant pour éclairer les différences fondamentales entre le fonctionnement de l'ordinateur et celui du cerveau humain. Depuis, cette situation imaginée fait toujours réagir les chercheurs du monde entier, en particulier dans le champ des sciences cognitives.

cours d'action. Cela nous prépare à appréhender notre propre expérience – réelle celle-là – de spectateur.

Les cas évoqués sont donc fictifs, mais s'appuient fréquemment sur des enseignements issus d'observations participantes (c'est le cas pour les interprétations du petit garçon). Dans cette démarche, nous ne cherchons ni à montrer des cas particulièrement représentatifs des interprétations possibles, ni ne prétendons commencer une démarche en vue d'approcher le mouvement des processus interprétatifs. Nous mettons simplement en évidence à partir d'interprétations plausibles, des processus d'imbrication de différents éléments, des éléments qui vont définir notre cadre d'observation.

### **II.4.1 Une situation inventée : descriptions des situations**

Un couple d'adolescents s'est fixé un rendez-vous devant la salle de cinéma pour assister à la projection d'un film d'aventures. Le choix du film a été réalisé par le garçon ; des copains de sa classe lui ont conseillé les effets spéciaux de ce film, en particulier le son multicanal<sup>242</sup> auquel ils accordent beaucoup d'attention. La fille s'est laissée guider. Elle préfère, *a priori*, les films où le thème du récit permet d'avantage d'aborder les questions de relations entre les individus. D'une manière générale, elle accorde plus d'intérêt à la lecture qu'au cinéma.

Une grand-mère et son petit-fils attendent également pour acheter leurs billets. Elle avait promis au petit garçon qu'elle l'emmènerait voir un « vrai film ». C'est une séance du milieu de l'après midi, la salle n'est qu'à moitié remplie. Le film s'adresse à tous les publics.

#### **II.4.1.1 Première séquence**

Le film commence. Le premier plan montre le visage d'un homme, en plan très serré et de face. D'une seule main, il tient un volant sur sa partie supérieure. Il sifflote. Le volant et le fauteuil ne sont presque pas visibles. La prise de vue effectuée à partir du capot de la voiture ne laisse entrevoir que peu d'éléments significatifs liés au véhicule.

---

<sup>242</sup> Les systèmes de diffusion sonore multicanal tentent – par une multiplication des canaux sonores (jusqu'à 8 signaux) et des points de diffusion dans la salle – d'améliorer la restitution mais surtout la localisation des sources sonores dans l'espace de la salle de cinéma.



Le couple d'adolescents, grand consommateur de cinéma et de télévision perçoit et identifie parfaitement la situation. Le personnage est dans un véhicule, il semble décontracté. Ils savent ce qu'est un film et une projection, ils sont familiers du dispositif cinématographique. Pour eux, le cinéma est un spectacle qui met en scène des comédiens et dont la construction d'ensemble est au service d'un récit. Ils sont au cinéma dans l'intention de suivre une histoire (et également de passer un moment ensemble). Cette première séquence tient une place dans ce récit. Cette simple situation amène donc des questions implicites comme : Qui est ce personnage ? Quel rôle va-t-il jouer dans l'histoire ? Pourquoi est-il heureux ?

En tant que spectateurs, ils possèdent une grande connaissance des situations cinématographiques et en particulier du cadrage des images montrées ici. Le sifflotement – paralangage métacommunicant – est perçu comme un acte de décontraction.

Ici plusieurs éléments du système interagissent avec les données filmiques : l'intentionnalité de suivre un récit, les connaissances cinématographiques, les connaissances sociales et communicationnelles.

Le petit garçon à côté de sa grand-mère n'a pas la même perception. Jusqu'à aujourd'hui, il a eu l'occasion d'aller plusieurs fois au cinéma mais uniquement pour voir des dessins animés. Dans l'enceinte familiale, sa maman ne lui autorise la télévision qu'à des horaires où sont programmés des films d'animation. Il a également l'habitude de voir des films de famille tournés en vidéo. Pour finir, il a pu apercevoir brièvement le soir les journaux télévisés, mais n'a pas bien compris si le présentateur qui le fixe et s'adresse à lui peut le voir ou non. Il reconnaît, bien entendu, un homme, un homme présent par l'intermédiaire d'un système de reproduction de l'image sur l'écran. Il ne sait pas vraiment, par contre, qu'une histoire lui est racontée. Cet homme n'a pas pour lui le statut d'un homme comédien impliqué dans un récit qui commence, il s'agit simplement d'un homme. La voiture, à ce moment de la diffusion, n'est pas encore identifiée, ce cadrage n'est pas significatif pour lui et l'attitude, main posée sur le volant, n'évoque pas celle d'un conducteur. Par ailleurs le sifflotement est perçu comme un acte de la vie, mais pas comme le signe d'une décontraction.

Sa construction de réalité d'un film de fiction est confuse. Il ne sait pas et ne peut vraiment comprendre qu'un film peut être tourné avec des comédiens

dans le but de fabriquer de toutes pièces une œuvre fictive, une histoire. Même s'il a déjà éprouvé les effets du dispositif de la salle de cinéma, il ne connaît pas, bien sûr, le fonctionnement de ce dernier. Il ne sait pas comment, même schématiquement, ce dispositif, permet de projeter des images sur un écran, de diffuser du son par les haut-parleurs, etc. Il ignore qu'il existe derrière cette situation, des méthodes, des techniques, c'est-à-dire des procédés artificiels qui au cours de la chaîne de conception, de réalisation et de diffusion permettent de fabriquer du « fictionnel ».

Cet homme par exemple, qu'il voit à l'image, n'a certainement pas encore pour lui un rôle fictif (et encore moins fictionnel). Quel statut lui attribut-il ? Nous ne nous prononcerons pas.

Son intention est bien d'aller au cinéma, mais pas aussi clairement de suivre une histoire racontée avec de vrais humains comme personnages. De plus, dans les premiers instants du film, la vision d'un homme en chair et en os et non d'un dessin ne lui fait pas penser spontanément qu'il s'agit d'un récit. Cette vision des choses évoluera déjà certainement au cours et à l'issue de cette expérience. L'appel au déjà-là des connaissances de sens commun ne s'opère pas de la même manière que pour le couple d'adolescents.

### **II.4.1.2 Deuxième séquence**

Puis le bruit d'un démarreur se fait entendre suivi du ronronnement du moteur. Le cadre s'élargit et fait apparaître l'habitacle du véhicule, l'homme est seul, assis dans une voiture cabriolet rouge, la capote ouverte.

Au sein du couple, le garçon reconnaît instantanément la voiture de son cousin avec lequel il vient de passer des vacances. Il se met à penser qu'il était lui-même, il y a encore quelques jours, dans cette voiture à la place du passager. Il se penche vers sa copine pour le lui dire à voix basse.

La situation permet au spectateur de faire appel à ses souvenirs. Il n'est pas encore totalement impliqué dans le film et la situation qu'il propose. Les données filmiques s'estompent momentanément dans son processus de construction de sens. Dans cette situation, le couplage avec le film se relâche. La situation convoque la dimension personnelle du déjà-là. Cela est rendu d'autant plus possible que le film ne fait que commencer. L'interaction entre les données filmiques et son intentionnalité présente lui permet de « délaisser » passagèrement le film pour se centrer sur d'autres pensées.

Le garçonnet, dès l'instant où le moteur vrombit, saisit la situation. Son processus de construction de sens est à ce moment différent de celui des autres spectateurs plus aguerris. Il mobilise une de ses compétences de sens commun : la reconnaissance du bruit de moteur. Dans cette configuration filmique, la dimension sonore lui était nécessaire pour pouvoir percevoir le lieu de l'action. On peut noter que si le garçonnet a compris, un instant après le couple d'adolescents, quel était le lieu de l'action, cela ne gêne en rien sa compréhension de la séquence.

### **II.4.1.3 Séquences suivantes**

Le personnage enclenche la première vitesse et démarre. La voiture file maintenant à vive allure sur une route sinueuse qui longe la mer au bord de hautes falaises. Le conducteur chantonne maintenant. Le véhicule s'approche dangereusement du bord de la falaise, la route se rétrécit et devient chaotique. D'une prise de vue aérienne, les spectateurs voient que la route se termine un peu plus loin par un rond-point. Le chauffeur reste décontracté et poursuit sa course.

Le véhicule se dirige droit vers le bord de la falaise. Il en est tout près, à seulement quelques dizaines de mètres. L'attitude du chauffeur n'a pas changé, il sourit même. Son pied écrase encore un peu plus la pédale de l'accélérateur. Le montage de la séquence disloque le temps et alterne des plans où la prise de vue et la prise de son placent le spectateur dans la position du chauffeur, puis des plans où la caméra est au niveau du pare-chocs arrière. Le bruit des pneus sur la route de terre est grossi exagérément, le déplacement des graviers projetés est localisé dans l'espace multicanal. En roulant sur une grosse pierre, l'enjoliveur de la roue avant se détache et roule à côté du véhicule, puis est doublé par cette dernière. Le bruit de l'enjoliveur passe dans les haut-parleurs des voies arrières.

Il n'est pas possible d'apercevoir exactement le moment où le véhicule quitte la terre ferme. La séquence s'interrompt brutalement par un fondu au noir. Une autre séquence commence dans un autre lieu.

A partir du moment où l'intensité dramatique monte, que le cadrage devient spectaculaire et le son se répartit dans l'espace de reproduction, l'adolescent se met particulièrement en éveil. Il profite de cet instant plus que tout autre. Il est aux aguets, et particulièrement sensible à la réalisation technique. A certains moments, il parvient même à disséquer les effets sonores pour mieux

comprendre non leur signification mais leur impact. La fin de la séquence le surprend momentanément, la rupture est brutale. Il parvient néanmoins rapidement à se re-concentrer sur la nouvelle séquence, cette fois-ci pour comprendre en quoi elle succède logiquement à ce qu'il vient de voir.

La jeune fille plus intéressée par la dimension narrative du récit est momentanément restée sur sa faim lors de la chute supposée. D'une part, elle se demande ce qu'est devenu le personnage : est-il tombé du haut de la falaise ? N'est-il pas parvenu à sauter de son véhicule à la dernière seconde ? D'autre part, elle s'interroge sur l'apparente quiétude et même la joie de ce personnage. Allait-il à la mort gaiement de manière résolue ? Était-il drogué, ou peut-être conditionné ? Veut-il faire croire qu'il est mort ? N'a-t-il pas vu la falaise ? Cette séquence ne serait-elle pas issue d'un rêve ou d'un film dans le film, une séquence projetée à une tierce personne ?

Toutes ces questions ne sont pas apparues simultanément au moment supposé du fondu au noir, certaines, et d'autres encore invalidées au cours de la séquence, émergeaient déjà au cours de la course folle du véhicule<sup>243</sup>.

Elle a d'abord une pensée pour le réalisateur – à qui elle attribue l'intention et la maîtrise de cette rupture – puis, elle se ressaisit et se réinvestit dans cette nouvelle séquence. Elle sait bien de toute façon que les réponses aux questions qu'elles se posent se trouvent dans la suite du film et peut-être là, dans la scène qui se déroule maintenant devant elle.

Le petit garçon peu habitué à ces situations ne se pose pas de questions particulières sur le récit, mais il perçoit une impression de force et même de violence dans la situation. Il est saisi par l'impression de vitesse, l'enchaînement rapide des plans et surtout par le niveau sonore un peu assourdissant pour ses oreilles. Il est rassuré de sentir sa grand-mère à ses côtés et lui adresse régulièrement des regards pour se reconforter. Cette présence familière et responsable, interagit avec ses perceptions. Cela l'apaise et l'engage à poursuivre son interprétation. Cela lui fournit un cadre dans lequel il peut se situer pour appréhender ce moment un peu trop intense.

La cassure opérée par la succession de deux séquences produit sur lui essentiellement une impression de rupture de forme, au sens *gestalt* du

---

<sup>243</sup> Edward Branigan appelle "oscillation critique" (critical oscillation) une succession de phases durant lesquelles à un moment du film, le spectateur construit un objet cohérent puis bascule à un moment suivant dans une autre construction (une autre hypothèse). L'oscillation critique s'interrompt lorsque plus tard l'interprétation s'appuie sur un élément "résistant" capable de faire intervenir le contexte narratif.

BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, pp. 189-191.

terme. Il voyait bien que le véhicule se rapprochait du vide et n'a pas compris pourquoi le film n'a pas montré la suite. Il prélève les éléments significatifs pour lui, au fur et à mesure de leur diffusion. Son incompréhension de cette rupture n'est pas comparable à ces surprises, souvent associées à l'interruption du processus de construction de sens narratif. Il ne sait pas encore que l'instant suivant sera relancé et il ne peut pas mobiliser, comme peut le faire un spectateur plus exercé, l'énonciateur de la production à qui peut être attribuée la responsabilité de cette gestion brutale du récit. Le garçonnet n'est pas tenté de tirer diverses hypothèses possibles de la situation. Il ne s'est pas posé la question de l'incompatible attitude du chauffeur fonçant vers une mort certaine. Il vit la situation à l'instant où elle est diffusée, sans être capable de procéder aux mouvements prospectifs qui confèrent une certaine logique aux actions en cours.

La grand-mère est finalement plus préoccupée de savoir si son petit-fils apprécie le film que de le comprendre elle-même. Elle perçoit bien la tension qui l'anime. Bien sûr, elle n'éprouve pas de difficultés pour faire son interprétation des premières séquences, mais séquentiellement, elle procède à une évaluation de ce qu'elle pense être compris par son petit-fils. Elle essaie de se placer de son point de vue. Par moment, elle opère une forme d'observation participante en vérifiant les réactions de l'enfant. Elle souhaite pouvoir réagir rapidement dans le cas où celui-ci serait inquiet. Davantage que le récit, elle ausculte la force, l'impact potentiel du film susceptible d'inquiéter son petit fils.

L'adolescent parvient à rencontrer une situation cinématographique en adéquation avec son intention de départ. Les effets visuels et sonores, la qualité de reproduction et de diffusion sont des sujets souvent discutés au sein de son groupe de copains. Chacun d'entre eux, au cours de séances de critique des films, tente d'apporter sa vision des choses, définit ce qui marche et ne marche pas. Des références collectives sont peu à peu adoptées par tous. Il s'agit d'une passion commune, quasi culturelle ou plutôt subculturelle<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Alex Mucchielli – pour expliciter les conduites des acteurs en situation – décrit quatre niveaux contextuels « le niveau psychologique (où la situation est définie par rapport à l'individu), le niveau subculturel (où la situation est définie par rapport à un groupe social), le niveau culturel (où la situation est définie par rapport à des groupes culturels) et le niveau anthropologique (où la situation est définie par rapport à l'espèce humaine) »  
MUCCHIELLI, Alex, *Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*, 1983, p. 128 et suivantes

Le garçon compte bien rencontrer les situations qu'il attend et vibrer au rythme des images et des sons. Il mobilise souvent le mode énergétique associé à la lecture fictionnalisante, pour effectuer ses interprétations.

L'adolescente fait appel à sa grande connaissance du récit cinématographique (et du récit littéraire) pour construire les significations. Cette culture est à la fois à l'origine de la construction de son intention de suivre une fiction et cela avant même de rentrer dans la salle – il s'agit d'une intentionnalité générale – mais également à la base de sa compétence pour construire le sens dans le cours d'action. En fait, elle ne peut participer à une telle situation dans un film sans être amenée à essayer de formuler des hypothèses cohérentes<sup>245</sup>.

Le petit garçon peut ne pas avoir l'expérience suffisante du récit cinématographique et des possibilités de variation opérées sur le temps ou l'espace. L'ellipse, le *flash-back* ou le *flash-forward* lui sont certainement connus par les dessins animés mais peut-être n'a-t-il pas identifié la forme et le langage de celui-ci. Il ne peut imaginer même, que pour la compréhension du récit, il soit nécessaire de comprendre quelle relation temporelle ou spatiale relie la séquence de la falaise et celle qui lui succède. Cette ignorance ne l'amène d'ailleurs pas à se concentrer de la même manière sur les données filmiques. Son intentionnalité et sa motivation pour « chercher à comprendre ce qui est à comprendre » sont faiblement mobilisées. Au niveau de la démarche discursive de structuration du récit, il est certainement plus passif, mais il ne rate rien au niveau émotionnel.

La grand-mère est vraiment l'initiatrice de cette séance de projection. Elle se sent responsable et désire voir son petit-fils s'intéresser au film et ne pas être trop inquiet. En essayant de comprendre ce qu'il comprend, elle s'efforce d'endosser son interprétant<sup>246</sup> comme pour être plus en phase avec lui et mieux prévoir ses réactions. Finalement le contexte de la situation l'amène à construire des significations en sélectionnant les données filmiques qu'elle imagine qu'il a prélevé et en mobilisant les connaissances qu'elle pense qu'il a convoqué.

---

<sup>245</sup> Dans *De la fiction*, Roger Odin décrit le travail du spectateur et explicite l'opération sémantique de structuration de contenu, étape au cours de laquelle le spectateur construit une isotopie sémantique. Par isotopie, A. J. Greimas entend un ensemble redondant d'éléments assurant la cohérence d'une construction.

ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 29

<sup>246</sup> Nous pensons d'ailleurs que cette tentative n'est que très partiellement possible. Les parents eux-mêmes ne parviennent pas à savoir à quelle banque de connaissances font appel leurs propres enfants ; de nombreuses situations d'apprentissage vécues par ces derniers leur sont totalement inconnues.

Dans les circonstances pensées que nous venons d'aborder, nous nous sommes placés du point de vue de différents interprétants, activés et engagés dans des situations. Ce faisant, nous nous sommes éloignés de la dimension perceptive et de la relation phénoménologique pour favoriser la dimension discursive, pour comprendre les différentes approches possibles de la narration.

Même en tentant d'introduire différents contextes (culturels pour le couple d'adolescents, communicationnel pour la grand-mère et son petit fils) et en élargissant le cadre d'observation au-delà des seules relations entre les données filmiques et l'interprétant, nous avons réduit le champ des phénomènes. Ce que nous avons ausculté reste principalement centré sur la dimension logique de la construction de sens.

Les schémas explicatifs s'appuient en grande partie sur des processus comparatifs entre les données filmiques et les déjà-là, les compétences acquises antérieurement. Dans ces cas, sont introduits la prise en compte du contexte et la variabilité des interprétations en fonction des interprétants, mais le processus pas à pas ne s'exprime pas suffisamment dans sa complexité. La manière dont le sens est induit et vient à l'esprit s'explique essentiellement par un processus quasi computationnel où le sens peut sembler naître de la comparaison avec des représentations antérieures. Nous aurons à modifier cette approche en contractant davantage les temps d'interprétations. Cet exemple met en évidence les effets d'un découpage fictionnel des séquences. L'unité de temps correspond à une unité narrative, un « voilà ce qu'il fallait comprendre » qui est ensuite pris en charge par plusieurs individus et englobé dans plusieurs cadres contextuels.

### **II.4.2 Quelques enseignements pour préciser le cadre**

Dans la perspective de notre recherche, cette expérience pensée met en évidence plusieurs aspects.

Les faits que plusieurs individus, face à un même film et à un même moment, peuvent mobiliser des interprétants différents, que différents individus mobilisent des interprétants dissemblables et que des contextes distincts peuvent conduire à modifier les perceptions, nous intéressent nécessairement. Néanmoins, ces remarques, importantes, ne sont pas l'objet

même de notre recherche. Par ailleurs, ces faits ont déjà été validés par de nombreux auteurs attentifs aux questions de contexte dans la communication.

Ce qui nous préoccupe d'avantage, dans cette partie sur la méthode et le projet, c'est de préciser le cadrage de notre observation. Une double logique d'élargissement et de rétrécissement s'impose.

Elargir le cadre, c'est tenter de parvenir à décrire un cheminement au sein duquel la compréhension du film s'inscrit dans un mouvement complexe et non dans l'addition d'une succession d'instantanés. Nous nous intéressons à la manière dont l'interprète se saisit des données filmiques et catégorise plusieurs niveaux distincts de compréhension. Nous nous interrogeons sur la façon dont s'opère la construction progressive du sens.

Rétrécir le cadre, c'est observer la mise en signification au moment de l'acte même, c'est observer en réduisant les laps de temps, tenter de saisir une continuité. En s'approchant au plus près, cela peut permettre de préciser les spécificités de l'interprétation saisie dans le moment présent, en comparaison avec des interprétations effectuées par exemple longtemps après la projection. Notre projet se concrétise bien dans une observation de comment les différentes significations de nos spectateurs fictifs se construisent dans le temps de la projection (vs longtemps après la projection).

Ce qui nous intéresse encore, c'est, dans les circonstances communicationnelles dans lesquelles nous nous plaçons nous-même pour cette recherche, de comprendre le système des relations entre le spectateur, le film et la situation, pour tenter d'en approcher les mécanismes dans le temps de l'action.

Notre démarche se centre sur la progression des significations en observant la façon dont l'individu, l'objet et la situation interagissent de manière dynamique, s'influencent et établissent un système de relations dynamiques qui oriente le processus interprétatif et guide le sens. C'est ici le noyau de notre recherche : l'évolution du sens et le système de relations duquel il émerge.

L'objectif premier d'imaginer cette situation pensée était de faire progresser la définition de la problématique, afin de nous préparer au recueil de données. Cette initiative s'est révélée intéressante pour un deuxième aspect. Mettre en évidence des situations fictives où chacun des spectateurs est



capable d'orienter sa propre lecture des événements filmiques en fonction de ce qu'il est, de ce qu'il aime, et de la manière dont il vit la situation présente a des implications. Nous ne pouvons pas nous considérer nous-même, comme un interprétant standard et universel engagé dans une interprétation filmique, mais comme un individu incarné placé dans une situation particulière.

Ce constat n'est pas décevant, il ne restreint pas pour autant notre recherche, l'analyse qualitative de théorisation devrait nous permettre de pousser pour autant nos réflexions à un niveau de modélisation (de mise en système). Cependant, avec cette projection imaginaire, nous avons encore mieux mesuré l'importance et la nécessité de cerner, d'explicitier mais aussi d'assumer notre propre attitude de chercheur-spectateur impliqué dans des situations réelles d'interprétation ; *a fortiori* en bâtissant le recueil à partir d'une démarche introspective à la première personne.

## **II.5 Derrière cette recherche : un individu**

Si nous nous permettons de produire quelques lignes au sujet de notre propre situation dans cette recherche, c'est d'une part pour orienter le lecteur et lui permettre, le cas échéant, de mieux comprendre la construction de ce projet, la finalité de cette tentative, la spécificité de notre angle d'attaque et également les limites du champ couvert. Il y a certainement des rapports diachroniques entre ce que nous sommes, ce que nous cherchons à faire et ce que nous avons finalement produit.

D'autre part, cette introduction sur nous-même doit nous donner l'occasion, un peu à la manière des ethnométhodologues, d'affirmer que l'objet que nous découvrons est observé par un individu incarné, par un chercheur qui ne peut prétendre avoir adopté un regard extérieur sur les événements, comme s'il était une présence hors du monde.

Mais, nous ne souhaitons pas éclairer cette recherche, en énumérant une suite de particularités de notre propre histoire, qui puisse constituer d'hypothétiques contextes. C'est pourquoi, nous pourrions être amenés à décrire, au cours de certaines mises en œuvre expérientielles, en quoi nous pensons interférer avec la recherche. Nous définirons, parfois, en quoi des précisions sur notre situation personnelle, sur nos acquis, mais surtout sur les conditions spécifiques relatives à la conjoncture présente, constituent des conditions contextuelles particulières.

Au-delà de ces cas pratiques, nous laisserons aussi le lecteur tirer ses propres enseignements sur les relations entre par exemple notre cursus, nos intentions et les propositions développées dans ce document.

### **II.5.1 Les sciences humaines : une rencontre tardive**

Si parfois, pour parvenir à construire la logique de notre discours, nous semblons insister de manière excessive sur certains fondements théoriques (peut-être au sujet de l'indispensable dépassement de l'approche structuraliste ou sur la nécessité de l'approche compréhensive), c'est peut-être parce que les connaissances que nous utilisons sont, pour nous, tout à fait nouvelles. De même, si nous justifions parfois ce que nous tentons de faire, en expliquant ce que nous souhaitons éviter, c'est peut-être parce que nous ne parvenons pas toujours à accéder à des arguments peut-être plus directs et à-propos. Ce sont des hypothèses.

En fait, notre rencontre avec les sciences humaines et les différents courants des théories de la réception filmique est encore très récente. Cela contribue à rendre notre savoir mouvant, en construction et réorganisation permanente dans notre esprit. Il ne s'agit pas pour nous d'une base de connaissance anciennement constituée, formant un socle structuré dans lequel nous pourrions toujours puiser à bon escient et de manière pertinente, aidé par des méta-logiques structurantes forgées sur le long terme.

Depuis cinq ans, nous pénétrons le monde des sciences de l'information et de la communication, plus généralement celui des sciences humaines et plus spécifiquement celui des théories du film. Nous avons dû approcher de nombreuses pensées et concepts et tenter de les ordonner, de les articuler entre eux. Notre cheminement a commencé en 1996 au DEA sciences de l'information et de la communication et Technologies Nouvelles<sup>247</sup> par la confrontation aux théories générales des sciences de l'information et de la communication, les spécificités de l'approche compréhensive et les différences fondamentales entre les méthodes qualitatives et quantitatives. Le mémoire rédigé à l'occasion du DEA (« La suggestion du spectateur et l'objet cinématographique ») a ouvert la voie à notre recherche d'aujourd'hui.

---

<sup>247</sup> DEA co-habité par l'Université de la Méditerranée et Montpellier II et dirigé par le Professeur Claude Le Bœuf

## **II.5.2 La rencontre d'une nouvelle « éthique de la compréhension »<sup>248</sup>**

Cette rencontre, grandement bénéfique, a également été un choc frontal. Notre formation initiale, depuis son origine, suivait l'axe des sciences exactes et spécifiquement celui de la physique et de la technologie. Même l'enseignement que nous dispensons encore aujourd'hui au Département Image et Son de l'Université de Provence, comme Professeur Associé<sup>249</sup> en qualité de « chef opérateur du son », est encore principalement dirigé vers ces disciplines. A l'origine, nos interventions couvraient le champ du signal analogique et numérique, de l'électricité, de l'acoustique, du magnétisme, et surtout les techniques et processus de production du son à l'image (de l'écriture sonore, à la méthodologie de la prise de son, au montage son et au mixage).

Nous avons l'impression d'être le fruit, depuis la plus tendre enfance, d'un courant permanent de pensée emprunté au cartésianisme et au positivisme d'Auguste Comte. Cela d'ailleurs ne constitue en rien une quelconque tare sauf à considérer l'incroyable enfermement dans lequel cette épistémologie nous a placés. Prénance culturelle si forte, que l'idée même de la remise en cause de sa légitimation ne pouvait nous effleurer. Pour nous, le réel était reconnaissable, tout effet avait une cause initiale et s'attacher à comprendre un phénomène nécessitait nécessairement d'opérer une modélisation analytique.

Pourtant, aux origines de cette volonté de rapprochement avec les sciences humaines, nulle envie de raisonner différemment. Seulement la ferme intention de parvenir à conceptualiser plus finement des perceptions liées à l'écoute, de connaître davantage la structure des formes sonores et de progresser dans la compréhension des interactions entre l'image et le son dans le film et le multimédia<sup>250</sup>. Cette motivation et notre sensibilité culturelle

---

<sup>248</sup> Expression tirée d'un article de Jean-Louis Le Moigne.

LE MOIGNE, Jean-Louis, Complexité et citoyenneté, science et société.

<sup>249</sup> Nos interventions, d'abord ponctuelles, au sein du Département SATIS (anciennement Département Image et Son) de l'Université de Provence remontent à 1989. Depuis, notre participation ne s'est jamais interrompue et s'est accrue jusqu'à la création d'une filière spécifique « son à l'image », que nous avons en charge pour les trois années d'IUP.

<sup>250</sup> Ce thème correspond d'ailleurs au premier sujet suggéré en 1995 par Jacques Jouhaneau, Professeur titulaire de la Chaire d'Acoustique du CNAM.

du domaine du sonore conduit d'ailleurs souvent cette recherche dans une analyse spécifique des relations entre l'image et le son<sup>251</sup>.

### II.5.3 Des acquis et des doutes

Le moment le plus essentiel de notre démarche personnelle concerne certainement la rencontre avec la pensée complexe, au sein de laquelle les approches systémiques et constructivistes ont constitué les points de focalisation. Logés maintenant au plus profond de notre mode de pensée – c'est ce que nous croyons – ces courants de réflexion nous ont fait rentrer dans une nouvelle ère. Ils ont profondément modifié notre capacité à observer et disséquer les phénomènes, à recadrer les situations et du même coup à les comprendre. Des incidences quotidiennes de ce changement épistémologique se manifestent lorsque nous abordons pragmatiquement des questions sur les relations sociales, mais dépassent aussi ce cadre pour toucher des questions éthiques et idéologiques sur les problèmes de société.

Dans cette recherche, nous redoutons que cet engouement ne laisse parfois des traces. Dans le cadre de ces travaux, notre réflexion s'est souvent concentrée, peut-être de manière excessive, sur la mise en évidence systématique d'interactions, de causalités circulaires, sur la recherche de cadrages appropriés et de systèmes pertinents... Peut-être avons-nous risqué d'adopter une démarche trop systématique et parfois stérile où la formalisation des résultats risque de perdre de son effectivité et où la définition même du projet reste en retrait par rapport aux objectifs épistémologiques ?

Une autre avancée importante dans notre acculturation aux sciences humaines a concerné notre rencontre avec les principes philosophiques et méthodologiques de la phénoménologie. Nous ne pensons pas, d'ailleurs, pouvoir prétendre être capable d'une véritable démarche de réduction transcendantale, celle qui normalement conduit « à la source de la signification du monde vécu à travers un mouvement qui fait qu'on cesse de

---

<sup>251</sup> Cependant, malgré notre intérêt personnel pour le son, notre approche ne s'est pas centrée sur le son *a priori*. Cela signifie, au niveau méthodologique, que nous n'avons jamais chronologiquement, commencé par extraire le son pour en faire une analyse. Notre démarche est inverse. Nous avons procédé à un recueil de données phénoménologiques puis à une analyse qualitative de ces données. Par cette méthode, le son et son rapport à l'image ne peuvent être définis que dans le contexte général de l'interprétation du spectateur et de la situation dans laquelle elle s'insère.

voir celui-ci d'une manière naturelle et quotidienne, pour le voir d'une manière réflexive en tant que phénomène pur [...] <sup>252</sup>.

Notre expérience de la réduction phénoménologique a consisté en un tâtonnement progressif issu d'une pratique s'appuyant sur des phénomènes du quotidien. Le processus déclenchant de ces démarches empiriques a souvent été l'apparition d'une émotion particulière. Chaque démarche était une occasion de parvenir à développer une certaine réceptivité parfois enfouie. Nous avons ainsi disséqué les plus élémentaires de nos perceptions comme l'origine du sentiment de colère vis-à-vis des enfants ou les sources des impressions graduelles de plaisir rencontrées lorsque l'on mange un aliment à la texture complexe et au goût subtil !

Nous avons eu également accès à une compréhension de l'approche phénoménologique par le biais d'extraits de textes de Charles Sanders Peirce, et en particulier ses correspondances avec Lady Welby, particulièrement explicites. De la même manière et avec la même simplicité <sup>253</sup>, nous aimerions pouvoir mettre en évidence la genèse de nos plus intimes perceptions, en particulier face à une situation filmique. Nous reconnaissons d'ailleurs bien volontiers avoir davantage approché l'esprit phénoménologique par Peirce et également, mais dans une moindre mesure, par Merleau-Ponty et Heidegger, que par Husserl. Notre rencontre avec la phénoménologie s'est trouvée très orientée par la pensée de Charles Sanders Peirce que nous avons abordé au moment du DEA.

Finalement, notre compréhension des concepts théoriques, s'est largement affinée au cours de l'avancement même de ce travail de recherche. Il s'agit certainement d'une démarche logique. Néanmoins, si cette clarification des concepts dans le cours de l'action de la recherche est normale, nous pensons en particulier que dans le déroulement de la démarche méthodologique, nous aurions souhaiter maîtriser une avancée plus progressive, certainement plus conforme à l'esprit des différentes étapes préconisées dans la démarche de Pierre Paillé. Indépendamment des résultats de cette recherche, dont nous débattons à la fin de ce document, nous aurions aimé nous sentir plus sûr, pour faire émerger tour à tour, dans une logique d'étayage mutuel, des

---

<sup>252</sup> Réduction phénoménologique, Encyclopædia Universalis, 1998

<sup>253</sup> Les explications sur la priméité et la secondéité sont de bons exemples de descriptions phénoménologiques.

Everaert-Desmedt Nicole, *Le processus interprétatif*, Mardaga, Liège, 1990, pp. 34-35

éléments clés, significatifs de notre travail sur les interactions entre le film et le spectateur.

## **Au sujet de la deuxième partie**

L'organisation méthodologique utilisée, conduit à structurer le document en deux chapitres. Cette structuration exprime une certaine progression, mais également promeut l'esprit de la démarche qualitative entreprise.

Le premier chapitre, proche des situations d'interprétations vécues, des perceptions phénoménologiques et des constructions narratives, rend davantage compte du travail de terrain. Il se concrétise par une transcription structurée des observations relatives à l'avancée dans le film. Il vient se placer dans la continuité du recueil de données.

Le second chapitre constitue une progression vers une formalisation théorique. Il se place dans la continuité de l'analyse qualitative par théorisation. Il s'agit donc d'une proposition qui franchit le pas de la mise en système et introduit une réflexion de portée plus générale. Pour parvenir à formuler des propositions concrètes, nous prélevons des exemples de situations de co-construction de sens, bien au-delà des cas recensés avec *Lost Highway*.

C'est dans ce chapitre que nous introduisons nos résultats sous forme de propositions d'articulation des unités de sens.

Paul Watzlawick indique que les spécialistes de la théorie des systèmes nous apprennent une difficulté inhérente à cette théorie, à savoir que « la délimitation d'un système procède d'une décision plus ou moins arbitraire. »<sup>254</sup> Le premier chapitre de la deuxième partie commence par expliciter le système d'éléments que nous considérons pertinent et au sein duquel siège le spectateur. C'est ensuite que nous décrivons notre progression dans le film *Lost Highway*, nos descriptions se présentant comme une succession continue de situations reliées les unes aux autres.

Cette succession permet simplement de mettre en avant une évolution, un cheminement. Ce dernier constitue dans le second chapitre, notre préoccupation essentielle et le support de notre tentative de théorisation. La

---

<sup>254</sup> WINKIN, Yves, S/dir., Bateson : premier état d'un héritage, *A propos de Gregory Bateson*, Colloque de Cerisy, p. 55

dynamique du système, la construction progressive du sens, le passage successif d'un niveau de compréhension à un autre, constituent les préoccupations centrales de notre recherche. Considéré dans un cadre d'observation qui englobe le film, le spectateur et la situation, nous appelons cette construction dynamique des significations, le processus de l'induction de sens.

Au sujet de la forme, nous avons fait le choix d'une présentation de la mise en système, construite et rédigée de manière à ce que les actants n'apparaissent pas les uns à la suite des autres pour ensuite, dans un deuxième temps seulement, former un ensemble interagissant.

D'une part, cette dernière présentation aurait sous-tendu une démarche de recherche différente de la nôtre, bien plus exhaustive. Or si, effectivement, nous tentons d'identifier les éléments du système (voir deuxième partie, I.1 Les éléments de la construction de sens), nous ne prétendons pas tisser un réseau d'interactions qui puisse, en toutes circonstances, donner à expliquer les rôles des actants et leurs associations au sein du mouvement de l'interprétation. Nous décrivons certaines interactions, une logique possible et partielle. Nous ne prétendons pas avoir une vision complète du tout de la construction progressive du sens. Elle nous dépasse heureusement encore.

Cette démarche nous conduit – et cela nous semble compatible avec la logique qualitative de la théorisation ancrée – à une progression, à une structuration progressive qui n'isole pas mais tente de mettre en évidence des relations successives, des réorganisations, des rapprochements tous orientés par la volonté de comprendre le mouvement progressif de l'interprétation et la mise en sens.

D'autre part, même si cela aurait incontestablement apporté un poids didactique à notre propos, cette présentation éclatée des éléments du système conférerait à notre organisation un caractère statique peu conforme avec l'approche des situations prises dans le mouvement, et dans leur globalité, à laquelle nous adhérons.

**Deuxième partie : De l'expérience  
filmique à l'émergence des  
significations**



## Deuxième partie

Cette deuxième partie vise à produire une réflexion sur l'émergence du sens en privilégiant la dimension évolutive et temporelle. Dans le cours d'action, nous essayons d'abord, par notre recueil de données phénoménologiques, de percevoir comment l'interprétant connecte le signe à son objet ? Sur quoi il s'appuie pour progresser dans le récit proposé ? Comment une « ligne » de signification émerge et se prolonge dans les instants suivants ? Plus que les objets construits eux-mêmes et le contenu des significations, ce sont les éléments mobilisés et les intentionnalités adoptées qui nous intéressent. Nous souhaitons comprendre, en fonction des situations rencontrées, certaines logiques de structuration des forces mises en œuvre au cours de l'interprétation.

Nous ne nous sommes pas posés ces questions sans les circonscrire à un objet d'analyse plus restreint que celui de l'interprétation du spectateur de cinéma en général. Nous avons – dans un premier temps – privilégié le cas de situations de projection identifiées, considérées dans le contexte particulier de notre recherche. Néanmoins, nous ambitionnons – dans un deuxième temps – de dépasser ce seul cadre.

Reprenons très rapidement nos objectifs pour introduire l'organisation de cette deuxième partie et de sa progression.

Nous souhaitons re-préciser que nous ne cherchons pas à valider des hypothèses mais plutôt à progresser dans la compréhension de la combinaison des mécanismes relatifs à la conduction des interprétations et ce en nous plaçant dans des cas spécifiques, voire parfois critiques, du point de vue dont les signes se présentent et s'imposent à l'interprétant. *Lost Highway* nous intéresse particulièrement pour cela ; il est un film dont les propositions peuvent placer le spectateur dans des conditions particulières d'interprétation. La trame narrative qu'il propose ne peut autoriser un parcours sans écueil, il ne peut être question d'un cheminement sans questionnement, sans doute, ni indécision. Il nous donne toutes les chances de pouvoir observer des variations intéressantes, des combinaisons et recombinaisons, des interactions mouvantes au sein des processus interprétatifs. Mais notre cadrage, s'il est principalement centré sur la construction narrative, ne se limite pas à la structure du récit filmique. Notre

## Deuxième partie

regard embrasse l'ensemble des paramètres communicationnels potentiellement présents dans la situation.

Cette deuxième partie de notre thèse est une construction. Elle propose une logique en deux temps, correspondant à deux chapitres.

Le premier temps est proche des réflexions de terrain, il scelle de manière ordonnée l'essentiel des démarches expérientielles mises en œuvre au cours de cette recherche. Pour autant, il n'est pas une simple synthèse de notre recueil de données. Il prétend déjà proposer une analyse des perceptions phénoménologiques rencontrées au sein des situations filmiques. Le premier chapitre prépare et oriente nos résultats. Il tente d'apporter progressivement des éléments de réflexion. Il représente le fondement de notre démarche qualitative.

Dans le deuxième temps, nous tentons de passer à un méta-niveau, celui de la mise en système. Cette démarche, plus abstraite, nous conduit cette fois à dépasser le cadre de nos expériences et à tirer des enseignements de portée plus générale sur la construction progressive du sens.

Dans le premier chapitre, notre ambition est d'aborder la question de l'induction progressive du sens, c'est-à-dire la façon dont les significations émergent peu à peu au cours de la rencontre avec le film. Nous nous appuyons ici avant tout sur les perceptions phénoménologiques recueillies au cours des projections réalisées pendant le temps de notre recherche et tout particulièrement celles de *Lost Highway*. Nous essayons de préciser les différents niveaux d'interprétation qui se sont activés au fur et à mesure, et la manière dont les uns interagissent avec les autres.

Même si nous parlons de niveau d'interprétation, nous ne cherchons pas à créer dans ce chapitre une typologie générale des interprétations, ni à établir une quelconque hiérarchie. Notre volonté est de ne pas constituer de catégories étanches, mais plutôt de cerner des variations, des basculements et de comprendre les conditions qui les font émerger. Cela correspond fondamentalement à l'orientation constructiviste et à l'approche complexe à laquelle nous souscrivons.

La logique rédactionnelle de ce premier chapitre suit la même évolution que celle qui a prévalu au moment du recueil des données ; elle suit la chronologie du film et de sa projection. Cette temporalisation constitue une

## Deuxième partie

dimension essentielle de notre approche expérientielle, effectuée dans le cours d'action. Nous valorisons les notions de progression, de continuum, de construction graduelle du sens. Nous cherchons à faire apparaître les éléments mobilisés au fur et à mesure de l'avancement de la projection. Nous procédons à une analyse en compréhension de moments décrits communicationnellement par les relations entretenues entre le film et le spectateur dans la situation rencontrée. Nous cherchons à comprendre comment se mobilisent les intentionnalités et comment s'instaure le mode de lecture. Dans le premier chapitre, nous décrivons, au travers des situations spécifiques d'interprétation et de leurs évolutions, des configurations d'éléments partie prenante de la semiosis.

Nous en restons donc à un niveau d'analyse totalement contextuel et incarné. Pour le matérialiser, nous nous permettons d'ailleurs d'utiliser le pronom personnel « je » et l'adjectif possessif « mon ».

Dans le deuxième chapitre, nous tentons d'apporter une réflexion structurante sur la progression de l'interprétation au cinéma en procédant à un travail qui utilise les résultats obtenus dans le premier chapitre, mais tente de dépasser le cadre totalement contextuel de la situation expérientielle dans laquelle nous nous sommes placés. Cette démarche correspond d'ailleurs – nous semble-t-il – à la logique de progression de la méthode (de Pierre Paillé) et à ses ambitions d'élaborer des modèles et de tendre vers une théorisation (toute compréhensive).

Pour parvenir à dépasser le premier niveau d'analyse phénoménologique, nous sommes souvent conduits à élargir notre cadre d'analyse en articulant nos premiers résultats avec des situations plus diverses. Nous faisons ainsi entrer dans le champ de nos observations d'autres expériences cinématographiques comme les projections en salle réalisées pendant le temps de cette recherche ou les différentes situations de visionnage rencontrées avec des étudiants. De manière plus générale, nous mobilisons notre propre sensibilité expérientielle, notre propre connaissance des situations de projection en salle, mais aussi parfois – pour percevoir certaines spécificités du cours d'action cinématographique – des situations d'interprétations issues d'autres situations de communication.

Pour faire des propositions sur la mise en système, ce deuxième chapitre nous conduit à aborder la logique de progression des significations (ou

## Deuxième partie

d'univers de significations) en auscultant les relations entre le sujet (le spectateur) et l'objet (le film et la situation qui l'entoure) et à travailler sur la progression d'ensembles signifiants. Ces ensembles ne peuvent trouver d'explications que dans un mouvement qui englobe, le cas échéant, les données textuelles, les intentionnalités, les contextes... C'est à ce niveau que nous souhaitons matérialiser des réflexions structurées sur « l'émergence du sens du spectateur, au cours de la projection cinématographique » (le titre de notre thèse).

Notre recherche ne propose pas de modèle structurant qui « descende » au niveau de la nature des significations. Elle est plutôt une démarche porteuse, nous l'espérons, d'une compréhension renouvelée des places occupées, au cours de l'interprétation, par les données filmiques, par l'intentionnalité du spectateur et par le contexte de la situation. Elle ambitionne de fournir un cadre de compréhension, un angle d'attaque spécifique susceptible de prendre en compte la dynamique de l'émergence des significations en affinant l'idée de couplage et en précisant les rôles du spectateur, du film et des circonstances au sein des situations de communication rencontrées.

Nous terminons cette deuxième partie par une réflexion sur l'intégration de la notion de contexte au sein de notre proposition de système de fonctionnement.



## Chapitre I

# L'expérience de la construction de sens

### I.1 Les éléments de la construction de sens

Dans la perspective de préciser notre compréhension de la construction de sens du spectateur de cinéma et de façon à nous accorder avec le lecteur, nous avons choisi d'apporter des précisions sur notre cadrage de l'observation. Avant d'être confronté à la phase de recueil de données, nous tentons de sérier de manière méthodique les éléments pertinents considérés par notre regard. Cela ne signifie d'ailleurs pas que nous cherchons systématiquement à les convoquer, il s'agit de manifester au lecteur ce que nous considérons comme partie prenante ou à l'origine des significations. Nous définissons un cadre communicationnel.

La structuration et la catégorisation que nous proposons ci-dessous ambitionnent d'être cohérentes avec nos objectifs. Elles adoptent une logique centrée sur l'individu spectateur, et permettent de dessiner des interactions possibles entre les actants du système. Elle apporte une clarification sur « l'objet » tout entier que nous pensons être engagé dans les processus de construction du sens.

Nous avons essayé de notre point de vue d'établir une première typologie des éléments selon un cadrage qui se centre, non pas sur les données relatives au film (données textuelles ou paratextuelles<sup>255</sup>), mais sur le spectateur lui-même.

---

<sup>255</sup> Franck Kessler attribue cette notion à Gérard Genette. Les données paratextuelles sont les données et discours qui entourent le spectacle cinématographique (les annonces, les affiches, les comptes rendus, les critiques mais aussi la taille de l'écran, la projection, l'architecture des salles ou le prix d'entrée...).

KESSLER, Franck, Regards en creux, *Cinéma et réception*, vol.18, n°99, 2000, p. 83

Cette typologie ne doit être considérée ni comme une liste exhaustive, ni surtout comme une liste des éléments à prendre en compte systématiquement dans toutes situations d'interprétation. Au contraire, dans la perspective d'approcher le processus interprétatif, nous devons même reconnaître que des catégorisations proposées par certains auteurs – nous pensons en particulier aux différentes dimensions du contexte de Brown et Yule<sup>256</sup> : le temps et l'endroit de l'interaction, le locuteur, l'auditeur, le thème de la discussion, le discours précédent, la forme de la conversation (débat conversation libre, sermon...), l'objectif du dialogue (1983, chap 2) – nous ont semblé relever d'une démarche mécanique et inadaptée. Nous pensons en effet qu'il ne peut être question, pour comprendre les processus interprétatifs, de centrer des objectifs de recherche sur une typologie. Les contextes, au même titre que les interprétations ne nous semblent pas catégorisables ou plutôt n'apportent pas d'éclairage significatif sur le processus interprétatif si on les catégorise. Si l'on veut étudier l'interaction humaine : il n'existe pas un temps et un lieu de l'interprétation théorique et donnée, ni un locuteur et un auditeur, ni même un thème de discussion indépendamment des acteurs et des situations. Chaque acteur pourra être amené à donner un sens particulier à la situation dans laquelle l'interaction prend place.

Cette liste, doit donc exclusivement être considérée comme relevant d'une démarche didactique permettant une plus grande clarté.

Nous relevons :

- Les éléments exogènes, c'est-à-dire constitués indépendamment de l'individu :
  - Les paramètres culturels, historiques, sociaux...
  - Les données filmiques (textuelles et paratextuelles)
  - Le dispositif cinématographique
- Les éléments construits en présence de l'individu :
  - Le contexte communicationnel et social de la projection
- Les éléments endogènes, c'est-à-dire relatifs à l'individu :
  - Les intentionnalités du spectateur (ou son projet)
  - Le déjà-là du spectateur (connaissance cinématographique et connaissance de sens commun)

---

<sup>256</sup> BROWN, Gillian et YULE, George, The role of context in interpretation, *Discourse analysis*, 1983, pp. 27-67

## I.1.1 Les éléments exogènes

### I.1.1.1 Les paramètres socio-culturels

Nous considérons en fait ici les paramètres culturels, historiques, sociaux, politiques ou économiques qui peuvent orienter le cadre de lecture du spectateur. Or s'ils se sont constitués et se constituent indépendamment de l'individu<sup>257</sup>, ces éléments ne sont pas indépendants de l'individu. Ils participent à construire la vision du monde du spectateur avant que celui n'entre dans la salle de cinéma. Pendant la projection, ces éléments ou plutôt le système de pertinence qu'ils participent à construire chez le spectateur peut constituer le fondement de l'interprétation. Ils sont donc présents avant, pendant et même après la projection et sont convoqués pour appuyer la co-construction de sens.

Roger Odin introduit le positionnement du spectateur et pointe du doigt l'importance, pour effectuer la lecture d'une image, de la prise en compte des contraintes culturelles. En 1983, il écrit « La lecture d'une image n'est pas le résultat d'une contrainte interne mais le résultat d'une contrainte culturelle. »<sup>258</sup>

Le courant des *Cultural Studies* au Etats-Unis, dont une des branches est centrée sur le cinéma, entreprend d'aborder l'ensemble des phénomènes culturels (et sociologiques) qui peuvent servir de cadre de référence à l'interprétation des films.

Janet Staiger dans ces différents travaux<sup>259</sup> a précisé et montré comment les contextes politiques mais aussi sociaux ou économiques permettent de mieux comprendre les orientations de lecture effectuées à l'époque de la sortie de certains films (*Foolish Wives*, Erich von Stroheim, 1922 ; *The birth of a nation*, D. W. Griffith, 1915).

Nous rapportons nous-mêmes par certaines de nos observations participantes auprès d'un public né autour des années 30 que certains films américains de l'immédiate après guerre, vus en France à ce moment par des enfants ou des adolescents ont pu être, compte tenu en particulier du contexte de la libération et du rôle des Etats-Unis dans cet heureux

---

<sup>257</sup> Cette appellation nous a semblé plus adaptée qu'« indépendantes de l'individu » qui peut sous-entendre une non interaction avec l'individu.

<sup>258</sup> ODIN, Roger, Pour une sémio-pragmatique du cinéma, Iris, vol.1, n°1, 1983, p. 68.

<sup>259</sup> Nous pensons en particulier à Janet Staiger  
STAIGER, Janet, *Interpreting films*, 1992



événement, totalement idéalisés et magnifiés<sup>260</sup>. Ils ne sont pas forcément revus avec la même ferveur aujourd'hui – y compris par les mêmes personnes – où leurs qualités et défauts sont disséqués selon d'autres critères.

### I.1.1.2 Les données filmiques et le dispositif cinématographique

Nous ne prétendons pas ici aborder l'un comme l'autre de manière détaillée<sup>261</sup>. Le terme de données filmiques n'est pas à entendre au sens de stimulus audiovisuel agissant sur les perceptions physiologiques du spectateur mais bien comme élément simple ou complexe contenu dans le film et participant à la compréhension du spectateur c'est-à-dire à la construction d'une réalité de 2<sup>e</sup> ordre par ce dernier. Nous considérons ici l'ensemble des éléments présents dans le film et susceptibles d'être perçus par des spectateurs. Toutes les recherches centrées sur le texte filmique sont donc sollicitées et en particulier celles dont les apports et réflexions sur le montage, la composition et le mouvement de l'image, la narration, les relations image-son, etc. ; réalisés au sein des différents courants théoriques<sup>262</sup> éclairent les situations de construction de sens.

Au sujet du dispositif cinématographique, les caractéristiques de la salle de projection relevées par Jean-Louis Baudry<sup>263</sup> sont essentielles. Nous en mesurons déjà l'importance lorsque nous comparons seulement les particularités de la taille de l'image projetée et de la faible luminosité ambiante dans la salle de cinéma, à celles du dispositif télévisuel où les dimensions de l'écran sont limitées et auquel, de plus, un éclairage ambiant est souvent associé<sup>264</sup>.

---

<sup>260</sup> Nous pensons à des films comme *Stairway to heaven* (A matter of life and death, Michael Powell, 1946) ou à certains autres films américains ou anglais de la même époque.

<sup>261</sup> Notre projet est principalement d'aborder – dans un cadrage le plus large possible – l'essentiel des éléments susceptibles d'être déterminants dans le processus de construction de sens. Notre ambition n'est donc pas de traiter finement l'ensemble des caractéristiques du film ou du dispositif cinématographique. Cela ne doit en rien – bien sûr – laisser croire que nous nous en désintéressons et que nous considérons comme certains auteurs dans le champ des sciences de l'information et de la communication, que c'est uniquement les circonstances de la communication ou le récepteur qui font le sens – ce qui finalement relève du même déterminisme que la démarche immanentiste.

<sup>262</sup> Il faut d'ailleurs noter que de nombreux courants théoriques comme la narratologie ne sont pas centrés sur les données filmiques elles-mêmes, mais interrogent les relations qu'elles entretiennent avec le spectateur.

<sup>263</sup> BAUDRY, Jean-Louis, *Le dispositif*, Communications, n°23, 1975

<sup>264</sup> Noël Carroll, dans un livre d'ailleurs très controversé, prend position contre cet argument en précisant qu'il ne doit pas être mis en avant.

CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, 1996, pp. 2-3

Au-delà des spécificités liées à l'aménagement des salles et au procédé technique de projection, nous entrevoyons un paramètre important, semble-t-il peu considéré dans la tentative d'implication du spectateur : « l'inarrétabilité » de la projection. En effet, le spectateur est au cours de cette dernière, soumis à une diffusion continue des images et des sons sur laquelle il sait n'avoir mécaniquement aucune prise. Cela favorise son engagement et le sollicite à produire les significations. Si le spectateur est impliqué dans le film, l'impossibilité pour lui d'interrompre la projection (et également de revoir plusieurs fois la même scène) l'incite à se concentrer sur les données audiovisuelles afin de ne pas perdre d'éléments importants de la narration (éléments importants pour lui).

Cela participe à créer une sorte d'état d'urgence. La situation de projection, avant même que le film ne tente, par son récit, d'induire de relation avec le spectateur, l'engage à se concentrer sur ce qui se déroule devant lui. Le dispositif cinématographique crée les conditions d'une action située particulière où la communication s'exerce alors que le spectateur ne peut dialoguer, se déplacer, esquiver, ni réellement se manifester. Une des latitudes possibles du spectateur est de considérer ce qui lui fait face et d'attribuer du sens.

Néanmoins, il est possible de sortir de l'emprise du dispositif. Nous avons tous connu des séances ennuyeuses où l'on se soustrait facilement de l'emprise de la projection ; angoissantes où l'on essaie de s'en extraire... Par ailleurs, l'intention du spectateur de prêter attention à son voisin ou sa voisine, les préoccupations personnelles qu'il peut avoir et qui émergent dans son esprit malgré le film (et peut-être même malgré lui) peuvent l'amener à délaisser l'écran, à perdre le contrôle de l'image projetée et du son diffusé.

### **I.1.2 Les éléments construits en présence de l'individu**

Il s'agit principalement des éléments du contexte communicationnel et social liés à la projection. Nous notons ici deux dimensions complémentaires. La première vient interagir naturellement avec les effets du dispositif. Il s'agit des règles liées au contexte de la projection en public. La situation de communication ne permet pas, par exemple, de manifestations bruyantes comme des cris, des bavardages, des bruits de papier... Ces règles implicites ne sont d'ailleurs pas figées. Différents seuils peuvent s'appliquer en fonction des films, des publics, des moments du film... Les films humoristiques ou les

films d'horreurs, le public jeune et certains moments intenses au cours du film permettent au public de s'accorder une plus grande tolérance. La seconde concerne l'ensemble des situations individuelles ou collectives, réalisées dans un environnement familial, dans un cadre professionnel, etc. qui apportent des informations au sujet d'un film et qui sont susceptibles d'influencer l'individu devenu spectateur de ce film.

Ces éléments de contexte apparaissent lorsque des appréciations ou des conseils relatifs au choix d'un film passent de spectateur en spectateur.

Si nous pensons que ces éléments – présent dès l'avant projection – sont bien partie prenante dans le système de la construction de sens, il faut admettre qu'à notre connaissance, il n'existe que peu d'études réalisées sur ce thème. Or, ces éléments sont essentiels dans la mesure où d'une part, ils participent à la construction des premières réalités du film pour le spectateur – comme peut le faire une affiche ou une bande annonce<sup>265</sup> – et d'autre part, ils contribuent au processus d'influence présent lorsque plusieurs individus se retrouvent impliqués dans une situation sociale.

Les premières réalités construites par le spectateur sont celles qui siégeront au moment où le film va commencer. Les interprétations/compréhensions du cours de la projection – une fois les données audiovisuelles diffusées – pourront se structurer par rapport à ces prémisses.

L'influence sociale, bien au-delà de la stricte interprétation des signes présents dans l'image et/ou dans le son, peut participer à orienter l'interprétation du spectateur. Cette situation peut se rencontrer en particulier si plusieurs individus décident d'aller ensemble assister à une projection.

S'ils sont deux, l'un ou l'autre oriente certainement la décision finale du choix du film. Cette attitude le place alors dans la position de l'initiateur. Sa responsabilité est engagée. Celui qui est conduit est dans une position peut-être plus confortable. La situation de la relation que les deux spectateurs (il peut s'agir d'un couple), entretiennent par ailleurs, peut participer à la construction de leurs perceptions respectives.

De manière caricaturale, on peut penser que la motivation de l'un pour que le film qu'il a choisi soit considéré comme « bon », lui fasse ressentir de

---

<sup>265</sup> Dans *Regard en creux*, Franck Kessler cite Etienne Souriau. Ce dernier appelle "fait spectatorial pré-filmophanique" "l'état d'attente créé par exemple par l'affiche".  
KESSLER, Franck, *Regards en creux, Cinéma et réception*, vol.18, n°99, 2000, p. 83

manière exagérée des qualités peut-être absentes. L'autre, dans le cas d'une situation relationnelle sous-jacente de conflit, en cherchant à démontrer que l'initiative n'est pas bonne, éprouve sincèrement un désintérêt.

Si le nombre de spectateurs conseillés par l'initiateur est plus important encore, le risque pris par ce dernier devient plus grand. L'individu considéré par ses amis comme un expert en « sciences cinématographiques » porte une lourde charge ; à moins qu'il ne sente que son aura est telle qu'il prend la place du journaliste critique reconnu par ses lecteurs. Finalement, il parvient par sa position à influencer les perceptions des membres de son groupe, sauf pour ceux qui peut-être n'adhèrent vraiment pas à son choix... mais n'osent dire ce qu'ils ressentent réellement compte tenu de sa position dominante sur le sujet<sup>266</sup>.

Glenn Geiser-Getz a travaillé sur l'influence des interactions sociales au sujet de la formation des significations et dans le contexte particulier d'échanges réalisés au cours de la diffusion d'émissions télévisuelles de réalités vécues<sup>267</sup> (en France la plus connue est Vidéo Gag). Il fait remarquer que les commentaires des différents téléspectateurs en interaction avec l'émission elle-même s'intègre à elle et constitue pour les téléspectateurs présents une expérience médiatique globale qui agit sur les interprétations.

Si les normes implicites admises dans les salles de cinéma ne permettent que difficilement ce type de manifestation orale au cours de la projection pour des films d'adultes, il n'en est pas de même pour les films destinés au public jeune et les films de foire où la tolérance est tout autre. Par ailleurs cette construction sociale du sens ou de la réalité<sup>268</sup> est bien présente au cinéma, mais après la projection du film lorsque les tensions et questions qui émergent sont discutées par un groupe.

Nous formulons cependant l'hypothèse que si les discussions qu'entraîne la projection du film permettent une reconstruction du sens *a posteriori* (après la projection) et une re-élaboration de certaines interprétations faites au cours

---

<sup>266</sup> Cette situation rappelle les études d'Asch (1951) sur les phénomènes d'indépendance conformisme. Une des expériences concerne d'ailleurs la perception visuelle. Il s'agit en l'occurrence de désigner parmi trois lignes de longueurs variables nettement discriminables, celle qui est égale à la ligne étalon. Plusieurs sujets interrogés par un expérimentateur choisissent, soumis à la pression sociale d'un groupe qui donne unanimement une même réponse, de se laisser influencer en donnant la même réponse... fausse.

<sup>267</sup> GEISER-GETZ, Glenn C., Cops and the comic frame : humor and meaning making in reality-based television, *Electronic Journal of communication*, Vol 5, n°1, 1995

<sup>268</sup> Nous empruntons cette formule à P. Berger et T. Luckmann  
BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996

de la projection, cette reconstruction ne peut être comparée à celle élaborée dans le cours d'action de la diffusion télévisuelle et décrite par Glenn Geiser-Getz. Au cinéma, les discussions ne peuvent – dans une majorité de cas – se tenir qu'après diffusion du film. Cette séquentialité n'autorise pas l'intégration simultanée de ces deux éléments. La reconstruction qui en résulte ne peut être aussi profonde et systématique. Elle existe néanmoins.

Les éléments de nature communicationnelle et sociale du contexte, construits en présence du spectateur lui-même, peuvent participer non seulement à forger une première réalité de ce que peut être le film avant sa projection mais également en orienter la lecture pendant la séance et finalement aider à reconstruire certaines interprétations après la sortie de la salle. Nous notons tout de même qu'au cours de la diffusion, le spectateur ne pouvant interagir facilement avec ses voisins, le dispositif cinématographique et la norme qu'il impose le contraignent à se centrer sur les données filmiques. Rien ne l'empêche cependant de sonder par une mimique interrogative les personnes qui l'entourent pour savoir si elles apprécient ou de répondre à une attitude inquiète de son voisin (ou de sa voisine) – lors de scènes angoissantes – par un signe de réconfort. Ces interactions même si elles ne sont pas langagières sont autant d'indices que le spectateur sera amené ou non, en fonction de la situation, à intégrer comme autant de données qui participent à sa construction de sens et d'affects.

### **I.1.3 Les éléments endogènes**

#### **I.1.3.1 Les intentionnalités**

Dans notre démarche le contexte des intentionnalités du spectateur est un élément essentiel dans l'acte d'aller au cinéma. Il varie non seulement en fonction des individus mais également en fonction des étapes de la vie d'un même individu ou même des différents moments où l'on considère cet individu. Il comprend classiquement. :

- Un niveau d'intentionnalité générale
- Un niveau d'intentionnalité présente<sup>269</sup>

---

<sup>269</sup> MUCCHIELLI, Alex, *Les situations de communication*, 1991

Cet auteur décrit également un 3<sup>e</sup> niveau d'intentionnalité dite réactionnelle qui semble selon nous – dans le cas du spectateur de cinéma – pouvoir être intégré à « l'intentionnalité présente ». En effet, cette intentionnalité réactionnelle se construit en réaction à la situation présente.

Le niveau d'intentionnalité générale est relatif à l'orientation fondamentale de l'acteur dans son histoire de vie toute entière ou plus spécifiquement dans notre cas à l'histoire de la relation qu'il entretient avec le cinéma ou à la place qu'occupe la notion de spectacle voire de loisirs dans la définition générale de son « projet de vie. »

Schématiquement, certains des spectateurs – peut-être la majorité – recherchent prioritairement dans le cinéma l'instant de détente ou d'évasion après l'effort d'une journée de travail ou d'une semaine bien chargée. D'autres privilégient l'instant de réflexion voire considèrent le film comme un objet pédagogique.

Un autre spectateur attend de la séance de cinéma qu'elle puisse être un spectacle pour toute la famille. Un autre prend du plaisir à voir les films tout seul.

Un spectateur va être attentif à la construction filmique, à l'originalité du scénario, à la description des situations et des personnages. Un autre va simplement au cinéma par opposition à la télévision c'est-à-dire par volonté d'élargir le champ de la programmation télévisuelle ou pour accéder à des conditions techniques de diffusion supérieures. Certains choisissent leurs films en réaction à ce qu'ils ont eu l'occasion de voir ces derniers temps. Ils souhaitent la continuité ou au contraire sont demandeurs de changement.

Un spectateur peut admirer un(e) des comédien(ne)s de la distribution, connaître et apprécier particulièrement l'œuvre du réalisateur, être déjà un familier des personnages interprétés (personnage historique ou personnage récurant d'une série), considérer d'autres critères comme le thème du film, le fait qu'il soit issu de l'adaptation d'un livre connu du spectateur, qu'il soit tourné dans sa propre ville, son quartier...

Le niveau d'intentionnalité présente est lié à la définition que l'individu donne de la situation présente « ici et maintenant ». Plus généralement, il est fonction du système de pertinence de l'individu c'est-à-dire d'un état psychologique de prédisposition, spécifique à un individu à un moment donné. Il est fonction de l'ensemble des problèmes qui préoccupent l'individu, des projets qu'il a et qui forment son orientation de vie au moment où on le considère. A cet ensemble de préoccupations, correspond une vision du monde, une perception sélective des éléments de la situation et des

phénomènes de la vie<sup>270</sup>.

Par définition l'intentionnalité présente se construit dans la situation dans laquelle se trouve l'individu. Jean-Pierre Esquenazi exprime ce point de vue lorsqu'il fait remarquer dans sa communication du colloque de l'Afeccav<sup>271</sup> que lorsque les salles de projection s'apparentent à un supermarché, il peut s'opérer un processus de réception du spectateur spécifique – nous disons une structuration de l'intentionnalité présente – ce dernier considérant le spectacle comme une activité de consommation courante.

L'intentionnalité se construit bien avant qu'un individu rencontre la situation de projection. Elle naît et évolue au fur et à mesure que l'individu rentre en contact avec le film, d'abord par l'intermédiaire des informations recueillies sur ce dernier (conseils des amis, affiches, bande annonce...) puis par les données filmiques elles-mêmes lors de la projection.

L'intentionnalité du spectateur agit sur le point de vue qu'il a du film, ou plutôt des différents sens de l'expression point de vue où Francesco Casetti les entend. « Le point de vue emprunte les signes de la perception au sens propre du terme mais aussi ceux d'une certaine façon d'apprendre ou d'adhérer aux choses : c'est à la fois un point géométrique d'où l'on voit le monde, le point depuis lequel on apprend les choses, et le point depuis lequel on accepte ou non de croire à ce que l'on a en face de soi. »<sup>272</sup>

L'intentionnalité du monde réel traverse le monde diégétique de la fiction.

### **I.1.3.2 Le déjà-là du spectateur : les connaissances collatérales face au signe**

« Il est impossible d'étudier un film sans de très grandes connaissances collatérales, comme disait Peirce. Pour comprendre un film noir, il ne suffit pas de spécifier le statut des regards à travers les raccords ; il faut encore savoir ce qu'est un gangster, connaître la mythologie du héros solitaire aux Etats-Unis, etc. »<sup>273</sup>

Avec des objectifs différents de ceux du chercheur, certaines de ces connaissances peuvent également être spontanément convoquées par le

---

<sup>270</sup> SCHUTZ Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, 1987

<sup>271</sup> Communication réalisée le 29/09/00 à Bordeaux lors du colloque *Discours audiovisuels et mutations culturelles* organisé par l'Afeccav.

<sup>272</sup> CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre*, 1990, p. 112

<sup>273</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le film, un fait social*, *Cinéma et réception*, 2000, p. 22.

spectateur<sup>274</sup>. Nous les nommons le « déjà-là », regroupant à la fois les connaissances de sens commun et les connaissances cinématographiques.

### I.1.3.2.1 Les connaissances de sens commun

Par connaissance de sens commun nous qualifions l'ensemble des connaissances que nous partageons avec d'autres en temps normal<sup>275</sup>. Il ne s'agit pas d'une « connaissance universelle » mais d'une connaissance socialement et culturellement partagée. Il ne peut néanmoins s'agir d'une connaissance uniforme mais bien d'une connaissance qui varie entre deux personnes vivant dans le « même monde » ou des « mondes semblables ». Elle est à la fois une connaissance transmise et une connaissance du vécu ; une connaissance diffusée par la parole et les livres et une connaissance d'origine phénoménologique.

Elle est applicable pour le spectateur de cinéma, à la prise en compte du cadre (historique, économique...) dans lequel s'insèrent les actions du film, à la compréhension des relations entre les personnages (à l'intégration de règles construites dans l'échange par les individus, au positionnement de chacun...), à la compréhension des règles sociales...

### I.1.3.2.2 Les connaissances cinématographiques

La connaissance cinématographique s'appuie principalement, pour se construire, sur l'expérience des situations filmiques vécues par le spectateur. Elle comprend toutes les connaissances dans lesquelles chaque spectateur va puiser pour se forger sa propre interprétation de ce qu'il voit et entend. Or c'est bien d'une compétence qu'il s'agit – au même titre que nous acquérons une compétence pour comprendre les choses de la vie. Ainsi, nous percevons par exemple au cours du film le temps de l'histoire (le temps diégétique) et l'organisation de l'espace<sup>276</sup>, et ce malgré un mode de représentation (induit techniquement par les effets de la prise de vue, de la prise de son, du montage, de l'association des sons et des images, du mélange des sons entre eux, du dispositif de reproduction...) qui n'est pas celui de notre environnement quotidien.

---

<sup>274</sup> Pour une description comparative entre les positions du spectateur et celle de l'analyste de film : VANOYE, Francis et GOLIOT-LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique*, 1992, p. 13

<sup>275</sup> BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, 1996, p. 37

<sup>276</sup> Ou des espaces, si nous considérons, comme André Gardies, l'espace diégétique et l'espace narratif.

GARDIES, André, *Le récit filmique*, 1993, pp. 69 et suivantes



Il n'est d'ailleurs pas facile d'établir une séparation précise entre l'une et l'autre des connaissances en particulier lorsque celles-ci sont considérées au travers de leurs évolutions respectives dans le temps ou dans leur rapport à l'évolution culturelle des spectateurs. En effet, comme spectateur, il nous semble souvent que le film se soumet à la réalité alors qu'il ne fait que participer à l'inventer, à l'édifier, à l'institutionnaliser. Ce que l'on pense alors relever d'une connaissance de sens commun peut provenir plutôt d'une connaissance cinématographique<sup>277</sup>.

« Dans les films policiers des années 30, le référent n'est pas tant l'époque historique réelle de la prohibition, que l'univers imaginaire de la prohibition tel qu'il s'est constitué dans l'esprit du spectateur au fil des articles, des romans et des films qu'il a lus ou vus. »

Les comportements stéréotypés des cow-boys dans les westerns renvoient, de manière plus caricaturale et plus systématique encore à cette utilisation répétitive de codes préétablis par le cinéma lui-même. Le spectateur, lorsqu'il décide d'assister à la projection d'un western accepte finalement de mobiliser des connaissances, des règles d'interprétation, principalement acquises au cours de la projection d'autres westerns. De même, on peut noter que pour les réalisateurs de films, « s'attaquer » à un western sous-tend généralement l'acceptation d'un certain nombre de règles de conception (à l'écriture mais également dans les différentes phases techniques) dont il est très difficile de se soustraire (de nombreux auteurs réalisateurs s'y sont tout de même essayés).

Pour finir, il est intéressant de rapprocher la connaissance – comme élément essentiel de notre système – de l'hypothèse faite par Christian Metz selon laquelle le « message cinématographique total » met en jeu cinq grands niveaux de codification<sup>278</sup> :

- La perception elle-même, dans la mesure où elle constitue déjà un système d'intelligibilité acquis, et variable selon les cultures ;
- La reconnaissance et l'identification des objets visuels et sonores qui apparaissent à l'écran ;

---

<sup>277</sup> Nous ne préjugeons pas d'ailleurs que cette réalité d'origine cinématographique soit finalement plus ou moins vraie que celles, issues d'autres constructions sociales, ou celles qui se réclament de la rigueur scientifique ou de l'objectivité journalistique.

<sup>278</sup> METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, 1968, note 2, p. 67

- L'ensemble des « symbolismes » et des connotations de divers ordres qui s'attachent aux objets (ou aux rapports d'objets) en dehors même des films, c'est-à-dire dans la culture ;
- L'ensemble des grandes structures narratives ;
- L'ensemble des systèmes proprement cinématographiques qui viennent organiser en un discours de type spécifique les divers éléments fournis au spectateur par les quatre instances précédentes (et qui constituent au sens strict le « langage cinématographique »).

Si nous n'adhérons pas au terme « codification » utilisé par Christian Metz, nous relevons l'intérêt d'une telle typologie dans une perspective de clarification. Néanmoins, au cours de l'acte d'interprétation, nous pensons que ces différents niveaux ne peuvent pas être présentés indépendamment les uns des autres mais doivent trouver à s'articuler voire à se fondre les uns dans les autres.

Les quatre premiers niveaux semblent plutôt mettre en jeu la connaissance de sens commun, le cinquième, la connaissance cinématographique.

Notre tentative de définition des éléments du système, même si elle prétend donner un éclairage supplémentaire à la prise en compte du contexte et du spectateur dans le processus de la construction de sens au cinéma, n'apporte pas jusqu'ici de vision d'ensemble du fonctionnement en système d'interaction de ces éléments. C'est ce que nous nous proposons d'aborder progressivement, au travers des cas spécifiques que nous avons rencontrés au cours de nos situations expérientielles.

## **I.2 Au moment de rentrer dans l'action**

### **I.2.1 Sens, sensations et questions**

Notre recueil des données initiales se présente sous la forme d'un relevé de notes centré sur l'ensemble des manifestations perçues au cours du déroulement du film. Il est introspectif et à la première personne, tourné vers nos propres perceptions phénoménologiques. Nous avons choisi de maintenir cette chronologie des événements dans notre présentation. La logique rédactionnelle qui prévaut dans les paragraphes ci-dessous consiste à suivre pas à pas le processus interprétatif associé à nos perceptions lors des projections de *Lost Highway*.

Ce cheminement s'exprime à la fois au travers d'un ensemble de remarques et d'indications relatives à notre état de compréhension des événements et de perception de la situation présente mais également par un relevé des sensations, d'intuitions, d'impressions, toutes révélatrices d'une mise en signification. Néanmoins, ces deux dimensions discursives et sensorielles, imbriquées, ne se manifestent bien souvent pas sous des formes différenciées et directement catégorisables. Nous ne cherchons d'ailleurs pas à les dissocier. Ces perceptions, sens et sensations confondus, se concrétisent sous d'autres apparences et tout particulièrement dans le cas de notre lecture de *Lost Highway*, par une succession de questions<sup>279</sup>.

Le travail d'analyse s'oriente d'ailleurs déjà, pour partie, vers une lecture circonstanciée et dynamique des interrogations recueillies au cours de la rencontre avec le film. Une lecture qui aborde ce questionnement, comme une manifestation de nos intentionnalités, comme un indice de ce que l'on souhaite apprendre au sujet des faits filmiques et de la progression narrative. Ces questions, si elles manifestent explicitement dans leur intitulé ce que l'on ne sait pas, permettent aussi de préciser les limites de ce qui est su. Au cours de la projection, les interrogations qui apparaissent n'émergent pas de rien, elles sous-tendent des acquis. Notre travail consiste donc souvent à questionner ces questions.

### **1.2.2 Le contexte de la projection : une dimension de l'expérience**

Je viens de m'installer dans la salle de projection. Le contexte dans lequel je vais voir ce film est particulier. Je suis seul, je suis moi-même le projectionniste et cette projection de *Lost Highway* est la première depuis le jour où – seul également – j'avais vu ce film au cinéma. Cette diffusion dans un cadre de recherche constitue ma deuxième rencontre avec ce film. Or, je sais par l'expérience d'autres situations que cette deuxième rencontre avec le film doit apporter un cadre de lecture différent. Je ne suis pas à l'heure de la découverte.

---

<sup>279</sup> L'impression qui résulte du nombre élevé de questions suggérées au cours de notre lecture de *Lost Highway* est sans égal depuis que nous avons procédé à ce recueil phénoménologique. Nous nous sommes par la suite, à plusieurs reprises, au cours de la diffusion d'autres films, mis en situation d'analyser l'importance de cette activité sans jamais ressentir une telle effervescence. Il est néanmoins difficile d'en tirer une comparaison explicite tant les contextes de réception ont différé.

Mais, en quoi mon interprétant va-t-il être influencé par cette nouvelle confrontation ? Comment le processus interprétatif va intégrer cette donnée contextuelle ? Je ne sais pas le dire précisément. Cela peut-il influencer l'ensemble de ma compréhension du film ? Cela peut-il participer, par moment, à la construction de certaines de mes perceptions ? Cela peut-il orienter mon regard et motiver un certain rapport avec les données textuelles ?

On peut penser qu'à l'occasion de cette première diffusion du film, en 1997, de nombreux « liens » ont été institutionnalisés et ce à différents niveaux. D'une part, je peux mentionner par exemple l'importance de ce moment au regard de ma rencontre avec le David Lynch actuel. C'est cette projection – même si j'avais vu *Eraserhead* et *Elephant man* de nombreuses années auparavant – qui a construit ma vision de ce réalisateur, de son style, de son mode narratif, de ses intentions supposées, de ce à quoi on peut s'attendre avec lui... Cette opinion sur l'auteur sera immanquablement convoquée au moment de l'interprétation de *Lost Highway*.

D'autre part, j'avais déjà acquis une connaissance sur le film. Cette connaissance n'est pas celle de la mise en récit, ni finalement celle de souvenirs précis de plusieurs situations narratives. Au plan de la construction narrative et des événements fictionnels, ma perception reste très floue. Beaucoup plus présentes sont les impressions de déséquilibre et d'irrationalité. Le plus net reste le sentiment d'une certaine « lutte contre le film ».

Finalement, j'ai l'intime conviction que cette deuxième projection ne peut pas être appréhendée comme si elle était isolée de la diffusion précédente. L'une et l'autre, par l'intermédiaire des interprétants que j'ai déjà convoqués quelques années auparavant, interagissent nécessairement. Il semble que l'approche, dans le cours d'action, puisse faire émerger des réflexions à ce sujet. Je tenterai donc d'aborder qualitativement, la question du contexte particulier, mais courant, de ce deuxième visionnage.

L'idée d'avoir à travailler sur ce film et de l'avoir institué comme l'un des objets de mon analyse m'amène à l'appréhender très différemment de la fois où je l'avais découvert. Bien que j'assiste aussi à une projection, je ne me sens pas ici seulement dans « mon état » de spectateur.

La situation dans laquelle je vais prendre place peut se décrire objectivement par certaines caractéristiques spécifiques qui me construisent dans ce moment précis. Je suis seul dans la salle. J'ai choisi moi-même l'horaire qui me convient. Je n'ai pas besoin de faire la queue, ni d'acheter mon billet. Par ailleurs, je ne vais pas assister simplement à une projection, je dois me mettre en situation de vivre une expérience pensée à l'avance, préparée, qui dépasse le cadre contractuel de la projection cinématographique « classique ».

Je dois admettre également une certaine inexpérience de cette situation. Je ressens une certaine anxiété face à un enjeu perceptible et à la nécessité de parvenir à des résultats c'est-à-dire d'une part de parvenir à un recueil intéressant et d'autre part de pouvoir à partir de ce recueil, trouver des logiques pertinentes susceptibles de faire avancer les réflexions sur ce thème.

Au moment de visionner *Lost Highway*, j'ai déjà un point de vue sur David Lynch et j'ai, au-delà de ce film, une idée déjà construite de ce que peuvent être ses films. Cette idée s'est affinée encore depuis, en particulier avec l'expérience de la projection de *Mulholland drive*<sup>280</sup>.

Ces acquis au sujet de l'œuvre et de l'auteur me semblent, au moment de me plonger dans cette expérience, très importants. Je crois, avant même de commencer la projection, qu'ils peuvent être convoqués, et guider mes perceptions et ma compréhension tout au long du film.

Est-ce que ces éléments de la situation vont pouvoir s'agréger à mon expérience ? Vont-ils pouvoir influencer ma relation avec le film ? vont-ils, d'une certaine manière, pouvoir modifier la compréhension que je vais en avoir ? J'ai conscience de ne rien savoir à ce sujet au moment de rentrer dans la salle<sup>281</sup>. Cependant, l'axe de ce travail, dont un des objectifs fondamentaux reste de parvenir à exprimer une logique complexe du mouvement de l'interprétation, me conduit aussi à me questionner sur la possibilité de parvenir à sortir de l'emprise des données filmiques. Vais-je naturellement parvenir à une compréhension des phénomènes qui dépasse le

---

<sup>280</sup> *Mulholland drive* est le dernier film de David Lynch, sorti en France à la fin du mois de novembre 2001. La trame narrative est, avec certaines variantes, assez proche de celle de *Lost Highway*.

<sup>281</sup> Si l'on observe le recueil des données à la date du jour de la première projection, il s'agit de la première remarque réalisée. J'ai noté : « Malgré ma conviction que cette situation spécifique participe à orienter mes perceptions, je ne sais absolument pas comment cela peut se manifester ».

texte filmique ? Comment cela peut-il se manifester au moment de rentrer dans la phase du recueil de données ?

Par ailleurs, si cette recherche s'appuie sur les questions apparues au cours du recueil des données, ces expressions de nos propres incertitudes centrées sur la narration vont-elles nous permettre de dépasser le cadre du monde diégétique du film ? Vont-elles manifester des phénomènes intéressants, à même de faire sortir notre analyse de la seule emprise des données filmiques ?

Pour finir, j'éprouve toujours des doutes sur la méthode choisie. Quelles vont-être les limites de cette démarche d'autoperception ? L'idée d'opérer la prise de notes en deux temps distincts est-elle valable ? Cela va-t-il réellement permettre par ce processus à double détente d'une part de ne pas omettre des moments essentiels de notre perception et d'autre part de pouvoir expliciter dans un temps différé et de manière pertinente l'origine de nos interprétations et sensations.

Ces questions m'embarrassent. Je ne sais pas encore comment y répondre et ces incertitudes associées à l'enjeu de cette expérience créent une tension bien perceptible. Cette dernière aussi intervient certainement dans nos perceptions ? Je ne suis réellement pas dans une situation classique de spectateur de cinéma ! Mais une situation classique existe-t-elle seulement ?

### **I.3 Le film commence**

#### **I.3.1 D'abord, une succession d'instants filmiques**

##### **I.3.1.1 Où suis-je ?**

###### **I.3.1.1.1 La première sensation ?**

Durant toute la durée du générique, des questions relatives à cette situation expérientielle continuent de se manifester et en particulier maintenant celle (secondaire ?) relative à ma capacité de prendre des notes rapidement et dans le noir.

Les noms des comédiens et techniciens défilent en incrustation sur une route parcourue de nuit par une voiture. C'est une ligne droite. La prise de vue est subjective, filmée depuis la voiture de façon à ne voir que la

chaussée. Le cadrage reste inchangé. Par saccade, le véhicule dévie de sa trajectoire et passe cycliquement de part et d'autre de la ligne pointillée. La lumière s'agite fébrilement sur la route, mise en mouvement par les vibrations dues aux aspérités du revêtement du macadam. Ce halo lumineux crée une oscillation nerveuse. La séquence dure et se répète, les marquages au sol défilent rapidement. Une impression lancinante et monotone commence à émerger, renforcée par la rythmique trépidante et répétitive de la musique.



Générique : Lost Highway

Brutalement, les images du générique s'interrompent. La route éclairée par la lumière tremblotante des phares de la voiture se transforme par un fondu en une image sombre de laquelle rien ne semble émerger. Simultanément la musique énergique de David Bowie se mue en une nappe sonore de faible niveau. Cette transition laisse l'impression furtive d'un vide. Je suis dans le noir, je ne sais pas où je suis. Pourtant, je sais par convention que le générique vient de se terminer et que le film commence. Je ne parviens pas à décrypter cette image trop obscure. Je suis sensible à cette ambiance continue, semblable à un grondement sourd et indéfini, seulement inductrice d'une tension mais en aucun cas significative d'un lieu ou d'un objet qui en serait la cause.

Lors de la projection de *Lost Highway*, le passage brutal de la fin du générique lancinant à l'image sombre me donne l'impression d'une rupture, d'un vide. Cette perception particulièrement furtive conduit à une signification, mais est également en soi une forme signifiante infime, une unité de sens dont les origines semblent multiples. Elle peut s'expliquer par la conjonction de plusieurs changements simultanés, opérés lors de cette transition. On peut mentionner les cassures visuelles et sonores liées :

- au passage d'un rythme à un autre. A la route, qui semble vaciller à la lueur de l'éclairage tremblant des phares, succède rapidement une image sombre et parfaitement fixe. Au rythme musical rock succède une nappe sonore de niveau continu ;

- aux variations dynamiques sonores et visuelles. A une image lumineuse succède une image sombre et à un niveau sonore élevé succède un niveau faible, presque un silence.

Mais, ces variations formelles peuvent d'autant plus donner à identifier une rupture, qu'elles ne sont pas masquées par un processus interprétatif centré sur la dimension narrative. Dans un autre contexte, cette rupture aurait pu paraître dissimulée car mobilisée au service du récit par l'intermédiaire du processus de la « mise en phase ». Ici, à l'inverse, cette transition est veuve de sens, l'image sombre du début ne peut nous projeter dans un univers explicite. Par ailleurs, nous n'en sommes qu'au premier instant du film, nous ne sommes en capacité, ni de nous situer dans l'espace, ni dans le temps. Les variations de forme sont donc principalement perceptibles pour elles-mêmes et favorisent un processus interprétatif centré principalement sur la priméité.

Ce sentiment de vide se construit également par l'intentionnalité que je mobilise. Je pourrais passer au travers de cette transition sans avoir le sentiment de la percevoir, elle pourrait se révéler insignifiante si je considérais que le générique n'est qu'un moment inutile, une formalité nécessaire. Pourtant, je suis particulièrement attentif à ces premiers instants du film. C'est un moment essentiel de la rencontre.

En tant que spectateur destinataire d'abord, je ressens une émotion, presque une excitation qui est celle d'avoir à croiser le monde du film, d'avoir à le découvrir de nouveau. Dans ce monde, figurent le récit et l'univers particulier que chaque film me propose. Je sais que c'est maintenant, après le générique, que je vais commencer à en savoir plus.

Par ailleurs, se manifeste également une autre tension. Je sais que c'est ici, au tout début du film, que des éléments essentiels de la narration vont prendre place. Cette sensation n'est pas perceptible seulement dans ce cas, le moment où le film commence, constitue souvent, d'une manière générale, un moment de choix souvent intense.

Dans mon cas, je dois également mentionner l'intérêt de la rencontre avec l'auteur. Depuis *Eraserhead* et *Elephant man*, David Lynch m'intéresse,



m'intrigue. Comment va-t-il s'y prendre cette fois-ci, comment va-t-il tenter de me manipuler ? Ou, plus précisément encore, que vais-je déceler comme signes de son action de producteur d'images et de sons ?

Pour finir, comment vais-je me comporter moi-même ? L'expérience de la précédente projection de *Lost Highway*, même si je suis finalement bien incapable de la décrire avec précision, m'a profondément marqué. J'ai été passionné et en même temps parfois, à la limite de supporter ces situations incertaines. Comment vais-je cette fois-ci les affronter ? En abordant le film dans le cadre d'une démarche de recherche, je ne sais vraiment pas à quoi m'attendre, ni quelles seront mes propres réactions.

Cette rupture entre le générique et le premier plan du film se trouve investie du rôle de me faire basculer dans l'expérience de la recherche.

Et puis, je ne me souvenais en rien de cette transition qui me surprend (m'avait-elle surpris de la même manière la première fois ?).

En tant que chercheur, je ne sais pas si je vais pouvoir tirer de ces instants une réflexion intéressante pour ma démarche.

C'est tout un contexte qui mobilise des intentionnalités et participe à construire cette première perception. Je passe enfin d'un monde où seule pouvait être engagée une démarche discursive veuve des images et des sons de *Lost Highway*, à une situation où je suis confronté à la réalité de la projection cinématographique qui me concerne tant.

### I.3.1.1.2 Un premier événement

Mais une poignée de secondes s'est écoulée, et j'ai déjà oublié l'impression de chute, consécutive au passage qui m'a propulsé du générique au début du film. Cette sensation a pourtant bien existé, mais le film continu ; il ne m'attend pas et poursuit son énonciation. Je sais bien, comme tous les spectateurs « expérimentés »<sup>282</sup>, que le début du récit est important. Il me permet de trouver les points d'ancrage nécessaires à la construction de la suite de l'histoire. Cela peut mobiliser mon intentionnalité de voir, d'entendre ; cela engage mes capacités d'aperception. Je commence à regarder *Lost Highway* depuis quelques secondes seulement. Précisément dix secondes se

---

<sup>282</sup> Dans notre propos, la notion de spectateur expérimenté ne revêt pas de caractéristique particulière. Le spectateur consommateur de fiction cinématographique ou télévisuelle est expérimenté. Il a expérimenté de très nombreuses situations narratives.

sont écoulées depuis la fin du générique, sans que je puisse réellement formuler le moindre début de description au sujet de la situation rencontrée. Pourtant, je me retrouve rapidement engagé, impliqué pour comprendre à quelle situation mon corps et mon esprit sont soumis.

L'instant de cette redécouverte avec le film et de la découverte de ma situation de chercheur me donne l'impression de « pénétrer dans le film ». La sensation de basculement, si elle trouve des origines structurelles, provient également de la place que je souhaite accorder au film. Je suis engagé dans le cours d'action de la projection, sollicité par les propositions présentes, centré sur les données filmiques. Ces dernières prennent dès lors une place prépondérante mais visuellement, je suis seulement face à l'obscurité.

L'image noire associée à l'ambiance sonore persiste toujours. Dans quel monde vais-je évoluer ? Je ne me souviens pas suffisamment de mon expérience précédente de *Lost Highway* pour que cela modifie ma compréhension de cet instant. J'ai le sentiment de me retrouver, à ce moment présent, dans une situation certainement analogue à celle rencontrée plusieurs années auparavant lors de la première projection du film. Mon intentionnalité peut-elle être réellement toujours la même alors que la première fois, en 1997, j'assistais à un film sans rien savoir à son sujet, et que maintenant j'en connais les contours et me retrouve impliqué dans une situation à enjeux ?

Le bout d'une cigarette apparaît alors dans l'angle inférieur droit de l'écran, éclairant d'une lueur rouge orangée le visage de celui qui la fume. C'est en très gros plan que la silhouette d'un faciès d'homme émerge de la pénombre. La nappe sonore lugubre est de plus en plus présente, mais ne constitue pas un événement. Elle est ici mais ne se laisse pas remarquer. Ce son insidieux est bien spécifique à l'espace cinématographique, il n'est pas issu de mon environnement quotidien et pourtant, il s'agrège totalement avec les éléments visuels. Des pulsations sonores de niveau faible s'immiscent dans cette continuité, sans que je puisse réellement les identifier. Il s'agit en fait d'impacts sur des percussions ; ils sont espacés et joués de manière arythmique. Un traitement permet qu'ils se fondent dans la nappe sonore. Les traits du visage sont toujours à peine visible, seulement exposés par une infime lumière.

Un bruit sec et hors-champ, pénètre dans cet espace apparemment clos. Je ne sais réellement pas d'où il provient et quelle source le produit<sup>283</sup>. Il ne présente pas suffisamment de caractéristiques « intrinsèques » reconnaissables et ne peut être facilement inséré dans le monde diégétique trop indéfini que je commence à peine à habiter. Pour l'instant, très peu d'éléments caractérisent le monde du film, je ne peux établir de lien entre ce que je sais et ce qui survient, je ne peux pas m'appuyer sur un contexte d'interprétation. Néanmoins, si je ne peux identifier la cause de ce son, il attire cependant mon attention. Plus encore, des interrogations peuvent naître de mon incapacité à en démasquer l'origine. Quelle source sonore le produit ? De quel univers est-il issu ? Qu'annonce-t-il ? Est-il une menace, un bruit inattendu ou un bruit commun, domestique ?

Un bruit fort et continu prolonge le précédent et accompagne alors l'accroissement progressif de la lumière sur le visage du personnage. Dans le cours d'action du film, je ne crée pas logiquement le lien entre le son et les variations lumineuses. C'est dans la durée de ce passage que cette relation s'établit. Je perçois alors que le bruit est celui d'un moteur électrique de volet roulant. Mais le film se poursuit. Il ne me laisse pas la possibilité de pouvoir revenir sur la séquence et de tester la solidité de cette relation, il m'entraîne dans une nouvelle situation, m'attire vers d'autres propositions visuelles et sonores. Le visage du personnage exprime la tension, la fatigue ; il est affecté. La cigarette tremble entre ses doigts. L'éclairage demeure tamisé, mais son visage est luisant. Transpire-t-il ? A-t-il peur ou est-il psychologiquement affecté ? Est-il mal à l'aise ou malade ?

---

<sup>283</sup> Michel Chion identifie trois attitudes d'écoute différentes, visant chacune des objets différents : l'écoute causale, l'écoute sémantique et l'écoute réduite. Nous nous référons ici à l'écoute causale.  
CHION, Michel, *L'audio-vision*, 1990, p. 25



Un homme pensif ? Fébrile ?

Le cadre reste très serré. L'homme tourne très lentement sa tête comme si elle était lourde. Il tire de nouveau sur sa cigarette.

Le niveau élevé du bruit du moteur du volet roulant a masqué le continuum sonore. Mais lorsque le premier s'est interrompu, le deuxième a disparu. Le bruit mécanique a couvert « la retraite » du grondement sourd. Il n'y a maintenant plus qu'une sorte de « fond d'air »<sup>284</sup> de niveau très faible, un quasi-silence pesant.

Quarante-cinq longues secondes se sont écoulées depuis la fin du générique. Je sens apparaître le sentiment d'angoisse et d'attente de ce personnage, mais vers quel univers suis-je amené ? Je perçois nettement une tension, mais rien ne se produit réellement. Je suis déjà intrigué par cette situation équivoque. Je suis tendu vers le futur de l'action et mis en phase. Depuis le début, j'ai le sentiment de repérer la présence des choses, de percevoir des attitudes mais de ne pas parvenir à les identifier suffisamment ni à les ordonner. Je comprends ce que je lis dans les images et les sons comme étant à mettre au service d'un récit fictionnel. Pourtant, je ne parviens encore pas à articuler des éléments de récit entre eux. Ma construction narrative est sommaire et incertaine. Dans quel monde filmique suis-je en train d'évoluer ? Quel cadre d'interprétation correspond à ce monde ? Quel regard dois-adopter pour aborder cette situation filmique ? Quelles références dois-je mobiliser pour pouvoir appréhender ces données filmiques ? J'ai le sentiment de ne pas disposer d'assez d'éléments pour pouvoir répondre à ces questions.

---

<sup>284</sup> Dans une bande sonore, un fond d'air est une ambiance de niveau très faible. Le silence plateau, par exemple, est un fond d'air que l'ingénieur du son peut enregistrer. Il peut opérer cette captation entre deux prises. Ce son permettra de parfaire l'illusion des raccords en maintenant une continuité, une cohérence.

A ce moment, je réalise d'une part ne pas avoir de souvenir de ces premiers instants du film et d'autre part de me sentir centré sur les données filmiques. Mes premières impressions semblent difficiles à dissocier de la proposition faite par le film. Dans mon système d'interprétation, le monde du film est omniprésent ; il est le point focal, l'élément autour duquel mon corps et mon esprit s'activent.

### I.3.1.2 « Dick Laurent is dead »

L'homme vient juste d'aspirer vigoureusement la fumée de sa cigarette lorsque retentit soudainement un nouveau bruit sec, fort et granuleux, différent du précédent. L'homme reste impassible un bref moment. Je pense reconnaître le bruit d'une sonnette pourvue d'un vibreur<sup>285</sup>, mais rien, dans cet instant, ne valide définitivement cette option. La source qui a produit ce son n'est pas visible. Je comprends ce son comme situé dans le hors-champ, mais n'est-ce pas un son imaginé par le personnage voire, pourquoi pas, un son situé en dehors de la diégèse ? Au niveau du récit, faut-il penser que l'homme a été témoin de ce son ? Son immobilisme correspond-il à une attitude de stupeur ? Il souffle subitement la fumée par saccade, comme agité intérieurement. Il semble bien qu'il ait entendu ce son comme moi. Je suis à cette seconde parcouru par toutes ces réflexions, mais je n'ai pas le temps de les poursuivre ; je suis interrompu. Un deuxième coup de sonnerie résonne de nouveau. Il est beaucoup plus fort et dure plus longtemps cette fois-ci. Le visiteur insiste. A l'image du visage tendu succède en *cut*, cadré serré, un interphone probablement situé dans la pièce. L'image revient sur le visage en très gros plan. L'homme semble diriger son regard vers le dispositif bruyant. Mes interrogations au sujet du monde dans lequel ce son pouvait être émis se dissipent totalement, il s'agit bien d'une sonnette. Néanmoins, la conjonction de ces « micro-doutes » provoque en moi une sorte d'agitation, d'activité cognitive provoquée par la multitude des options auxquelles je suis soumis dans un laps de temps très court.

L'homme se lève doucement. La nappe sonore inquiétante revient alors. Le personnage s'avance, lentement. Il se dirige certainement vers l'interphone,

---

<sup>285</sup> Il est très probable que ce son ait été capté d'une manière différente de celle avec laquelle nos oreilles perçoivent habituellement une sonnette. Le micro devait être placé à proximité du vibreur (prise de son de proximité) pour renforcer la précision et l'agressivité de ce dispositif. Par ailleurs ce son est très fort ; il est « devant » dans le mixage.

mais je ne peux en être sûr. Je ne vois rien de l'espace dans lequel la scène évolue. Les plans précédents ne m'ont pas permis de pouvoir découvrir la topographie du lieu ; le visage et l'interphone étaient en plans serrés et aucune vision d'ensemble ne permettait de situer quelques repères essentiels. Sait-il qui sonne ? Va-t-il répondre ? Veut-il répondre ?

Il appuie sur le bouton central de l'interphone, celui où est inscrit « *Listen* ». L'ambiance sonore « extérieur-rue » me projette alors à l'endroit où se trouve son interlocuteur. Une voix lente, intelligible, grave, annonce : « *Dick Laurent is dead* ». Cette voix reste acousmatique. L'auteur de ces paroles n'est pas visualisé.



L'interphone : « *Dick Laurent is dead* »

Le film n'a commencé que depuis une minute et quinze secondes et cet instant marque une rupture avec la torpeur, presque la prostration, dans laquelle le personnage était plongé. Cette phrase courte de quatre mots bouleverse le cours du début du récit et relance immédiatement mon activité de spectateur, l'oriente et l'accélère. Dans l'instant de la projection, je perçois cette phrase comme un point focal, comme l'événement qui va me propulser dans toutes les situations futures.

Je viens d'être engagé dans un moment fort, capté instant après instant par la succession des images et des sons. Mais je me ressaisis, je parviens à sortir de cet instant filmique perçu phénoménologiquement comme une « pure réception » pour cette fois-ci me mettre à produire à mon tour. Je passe ainsi d'un intervalle où j'ai le sentiment d'être impliqué seulement pour apercevoir, à une phase où je m'accorde un répit, une période nécessaire pour formaliser des options, constituer un faisceau d'interrogations. Pour la première fois, j'ai le sentiment de prendre la main et de me dégager d'une certaine emprise. Je peux m'arroger le pouvoir de participer à construire des significations. Aux questions d'ordre général comme : que va-t-il se passer dans l'instant

présent ? A quoi pense-t-il ? sont associées de nombreuses autres interrogations plus précises. Savait-il qui a parlé à l'interphone ? Ce message lui était-il personnellement adressé ? L'auteur de cette phrase pouvait-il savoir précisément qui, dans la maison, a répondu ? Comment est mort Dick Laurent ? Est-ce un meurtre ? Est-ce le tueur lui-même qui annonce la mort de Dick Laurent ? Mais, alors que le personnage principal relâche le poussoir de l'interphone, d'autres questions émergent. Connaît-il Dick Laurent ? Ce message n'est-il pas le compte-rendu d'une mission accomplie ? L'homme dans la maison ne peut-il pas en fait être lui-même le commanditaire du meurtre ?

Peut-être, au contraire, que son angoisse apparente, dans les plans précédents, était liée à l'incertitude de la réussite de cette mission. N'est-il pas alors satisfait, rassuré par cette issue fatale ? Cette option narrative n'est pas purement une vision de ma pensée. L'homme dans la maison n'a absolument pas parlé, ni tenté d'engager le dialogue. Après avoir enfoncé la touche, il a attendu que son interlocuteur dicte ces quatre mots, comme si ce message, redouté ou espéré, était prévu sous cette forme et n'appelait pas de précisions.

Le personnage reste là, d'abord immobile. Les traits de son visage ne sont pas perceptibles, ils sont totalement en contre-jour. Il est une silhouette hésitante. La nappe sonore évolue. Des instruments à cordes frottées, probablement des violoncelles, s'y superposent. La similitude des formes entre cette musique produite par un mouvement lent de l'archer et l'ambiance sourde, crée une fusion entre ces éléments. Ils deviennent indissociables dans ma perception. Les violoncelles deviennent ambiance ; le continuum sonore devient musique.

### **I.3.1.3 De l'instant présent à l'instant suivant**

La tonalité devient alors plus aiguë. Je me demande maintenant si au contraire, l'homme n'est pas terrorisé. Dick Laurent n'était-il pas un de ses amis ? Ne vient-il pas d'apprendre sa mort ? Une autre option me vient également à l'esprit : ce message ne serait-il pas un code, c'est-à-dire le support d'une autre signification que je ne peux comprendre pour l'instant, à ce moment du film ?

Avec seulement quatre mots, une phrase minimale dite d'une manière qui laisse supposer que rien d'autre ne sera prononcé, toutes ces questions me traversent. Mais cette phrase seule ne peut être responsable de mon intense

mobilisation. La situation toute entière m'incite à l'interrogation. Cette phrase, placée ailleurs, aurait pu être utilisée comme une réponse à une, ou des situations précédentes ; elle aurait pu, à l'inverse de ce que je vis ici, clôturer mes interrogations et pourquoi pas, même, boucler le film. Elle aurait pu réduire le champ des possibles, me permettre de boucler mon raisonnement et conduire à réduire ma participation cognitive. Placée ici, au début d'un film dont je ne parviens pas encore à appréhender suffisamment d'éléments contextuels, elle ouvre vers une multitude de significations possibles. Cette phrase à l'interphone constitue un point focal, mais je ne parviens absolument pas à m'orienter. Je ne peux qu'attendre d'en savoir plus et laisser en suspension toutes mes idées. Je ne peux pas construire une position simple, stable, une sorte de soubassement propice à l'orientation de mes aperceptions futures, un socle capable de réduire dès à présent le champ des possibles. Cette impossibilité de circonscrire le sens participe à me projeter dans le futur. Je ne peux me contenter du présent puisque je ne peux clairement construire une logique susceptible de « m'apaiser ». Cette phrase étrange à l'interphone va probablement prendre une place importante dans l'histoire du film et je serai certainement amené à y faire appel pour construire la suite.

Je suis totalement lancé dans la dynamique du récit sans pouvoir paradoxalement encore en échafauder l'histoire. Je me situe au confluent de la narrativisation et de la narration. Je ne parviens pas à établir de liens entre ce qui m'a été donné de voir et d'entendre. Il y a trop peu de certitude pour construire le début d'une logique stable, mais en même temps, je sais que cet homme apparemment troublé est au centre d'une intrigue et que certainement, le film va me conduire dans son dénouement.

L'homme semble alors se ressaisir. Visiblement décidé, il traverse rapidement une partie de son habitation, serpentant d'une pièce à l'autre. Durant son déplacement, divers sons hors-champ me stimulent : le bruit d'un moteur de voiture qui démarre se mêle ensuite à une sirène de police puis à d'autres bruits de déplacements de véhicules associées à de petits crissements de pneus. La police est-elle déjà informée ? Le démarrage est-il celui de la voiture de l'auteur de la voix grave à l'interphone. L'homme dans la maison s'arrête devant une fenêtre étroite. Sa curiosité (et peut-être son angoisse) au sujet de cette voix à l'interphone signifie que cette situation ne va pas de soi pour lui. Peut-être connaissait-il le contenu du message mais



pas l'auteur. Peut-être redoutait-il ce message ? Peut-être ne sait-il même rien de cette histoire. La phrase appelle, chez lui, un désir de comprendre, d'en savoir plus. Il me paraît peu probable, maintenant, qu'il puisse être le commanditaire du meurtre de Dick Laurent. Je viens, seulement par cette attitude volontaire de sa part, de recueillir quelques éléments supplémentaires. Certaines des options que j'avais imaginées sont invalidées. Le champ des possibles se resserre.

L'homme regarde à la fenêtre. C'est une vue en plongée ; la pièce, à partir de laquelle il scrute la rue, est certainement au premier étage. Je découvre avec lui la chaussée et les trottoirs déserts, mais l'entrebâillement de cette ouverture est trop limité pour que l'on aperçoive les deux extrémités de cette voie d'un quartier résidentiel. Les bruits de l'activité mécanique extérieure se mêlent maintenant à l'ambiance sourde, l'ensemble prend des allures de musique. Le personnage, stressé, se déplace devant une baie vitrée. Il cherche à embrasser un panorama plus grand. Il appuie son visage sur la vitre pour que son regard puisse mieux s'aligner avec l'axe de la rue et voir plus loin. Rien, rien aussi loin qu'il soit possible de voir, ni d'un côté ni de l'autre. Je l'imagine surpris de n'apercevoir ni véhicule, ni activité humaine dans cette rue. Son visage semble exprimer un certain désarroi, mais est-ce plutôt une résignation, un malaise, une angoisse ? Je n'en sais rien. Pourtant, je suis aussi proche de lui que possible, sa respiration, ses bruits de bouche sont grossis et très perceptibles. Mais que se dit-il réellement en lui-même ? Où est l'auteur de la phrase à l'interphone ? A-t-il eu le temps de disparaître ?

Le plan suivant est le contre-champ du précédent. Je vois l'homme derrière la vitre, d'abord en plan rapproché puis vu de plus loin, du trottoir de la rue par exemple. La musique a disparu. J'imagine alors que peut-être l'homme dans sa maison est épié mais la séquence se termine par un fondu au noir. Seule la nappe sonore subsiste et opère un raccord avec la situation suivante.

A la fin de la séquence, toutes les hypothèses narratives que j'ai imaginées, se réduisent à quelques options seulement. Mon cheminement progressif dans le récit me conduit à favoriser certaines options narratives au détriment d'autres, à réorienter les questions d'un moment présent, à l'instant suivant. Cela s'opère en laissant tomber des faisceaux de questions, des pans entiers d'interrogations. A la fin de la séquence, je me ressens dans l'incapacité de formuler toutes les interrogations qui m'ont traversées. Seules

celles qui conservent une certaine pertinence, au moment où je suis amené à faire appel à ma mémoire, me reviennent à l'esprit.

### I.3.1.4 L'induction du mode de lecture

La notion « d'intrigue », la perception d'une tension narrative me submerge moi-même dès la première séquence. *Lost Highway* est immédiatement une fiction ou plutôt – en se plaçant comme nous le faisons du côté du spectateur –, un film qui m'engage instantanément à interpréter le texte filmique comme un texte de fiction et à convoquer le mode<sup>286</sup> de lecture fictionnalisant c'est-à-dire comme le précise Roger Odin « à vibrer au rythme des événements fictifs racontés »<sup>287</sup>.

L'induction du mode fictionnalisant est activée. Le cadre de lecture semble très rapidement clair, le contexte d'interprétation établi, mais le film n'a commencé que depuis quelques minutes et je n'ai presque aucune réponse aux questions que je me pose.

La mobilisation du mode fictionnalisant associée à l'extrême soudaineté et à l'intensité avec laquelle je me retrouve engagé à vouloir construire le récit me rive littéralement sur les données filmiques. Je suis à ce moment, happé par des situations qui existent avant tout par le film et dans le film. Cela signifie que je réduis ma vision du monde à celle que je parviens à percevoir au sein du film.

Le « saut » (au sens utilisé par Berger et Luckmann) que, d'une manière générale, me proposent les situations de communication filmique en me soumettant à un univers en rupture par rapport à mon environnement de l'avant projection, est ici très largement renforcé par la tension immédiatement perceptible. D'une part, même si cela est somme toute banal au cinéma, je suis ici plongé dans un monde fictionnel. Ce monde, pour que je puisse l'interpréter, doit d'abord être pénétré. Il est pourvu de ses propres règles de fonctionnement (d'énonciation, de narration...) que je dois comprendre. D'autre part, et cela est déjà plus spécifique à la situation que je vis, les conditions que je rencontre avec le début de *Lost Highway* m'intriguent presque immédiatement et m'attirent fortement. Malgré le contexte particulier dans lequel je me situe, celui d'aborder ce film dans le

---

<sup>286</sup> Pour la notion de mode, se référer aux ouvrages récents de Roger Odin et en particulier : ODIN, Roger, Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions, *Towards a pragmatics of the audiovisual*, Nodus, Münster, 1994

<sup>287</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 11

cadre d'un travail de recherche, j'ai le sentiment d'être, dans le cours de la projection, connecté directement sur les données filmiques. Dans l'après-coup d'une analyse réalisée *a posteriori*, et dans la confrontation avec les autres situations de projection de *Lost Highway* que nous avons mises en œuvre (en particulier celles avec les étudiants), je réalise qu'une certaine constante, dans cette impression de soudaine aimantation, apparaît.

Pourtant, je ne suis pas intéressé ici de tenter une quelconque généralisation sur des effets supposés du film. Rien ne dit d'ailleurs que ce niveau d'implication des spectateurs, puisse se généraliser à tous les publics et à toutes les situations. Cela n'est d'ailleurs pas utile pour que nous puissions proposer des réflexions et avancer pour produire des résultats. Nous ne cherchons pas à comprendre des invariants systématiques dans la réception de *Lost Highway* mais à comprendre les caractéristiques de certains couplages que les situations de perception filmique, de *Lost Highway* comme d'autres films d'ailleurs, peuvent introduire.

Dans les circonstances rencontrées, nous pouvons dire que dès que *Lost Highway* commence, il m'engage à mobiliser le mode fictionnalisant et à me déconnecter violemment du monde dans lequel je vivais un instant auparavant. Il me projette dans un nouveau monde différent, étrange, un monde qui m'échappe pendant que l'histoire progresse, un monde qui se cache en même temps qu'il se livre, un monde qui a réellement le pouvoir de me déclencher des interrogations. De ce fait, mon intentionnalité se façonne aussi en réponse à cette succession d'événements difficiles à circonscrire, à agréger ensemble et à transposer dans une forme narrative. J'aimerais en voir plus, en entendre plus, voir plus clair et entendre plus distinctement. C'est dans le film lui-même que je pense pouvoir trouver des réponses à l'étrangeté de cette histoire. Je construis un couplage avec le film dans lequel les données filmiques sont favorisées et constituent le principal recours aux questions qui m'habitent. Mon processus interprétatif tend à prélever et isoler principalement ce qui défile à un rythme soutenu et me fait face sur l'écran : l'image, et m'entoure : le son. Cette démarche tend à ne laisser que peu de place à d'autres éléments issus d'un contexte extra filmique, comme celui de la situation de chercheur dans laquelle je me trouve. Le film parvient à me tirer vers lui et à réduire ma vision du monde aux seules données diffusées ; il m'isole.

Il est intéressant de noter que cet engagement dans la fiction, n'est en aucun cas conditionné par la nécessité que chaque spectateur s'interroge de la même manière. Pour opérer une lecture fictionnalisante de la première séquence de *Lost Highway*, il n'y a pas d'obligation, comme dans le cas des jeux de piste, de ne pas rater une des étapes pour pouvoir poursuivre son chemin ; toutes les options narratives et les sensations perçues ne sont pas des passages obligés. Ainsi, on peut noter que certaines des hypothèses qui m'apparaissent dans ces premiers instants du film et se manifestent par certaines interrogations sur l'intentionnalité du personnage principal de cette séquence peuvent ne pas se poser pour d'autres spectateurs dans d'autres situations. Ainsi, les incertitudes sur l'implication éventuelle de Fred Madison (le personnage principal dans la maison) dans le meurtre supposé de Dick Laurent, ne sont pas perçues par un grand nombre d'étudiants dans les situations de projection que nous avons organisées. Son attitude angoissée, sa fragilité apparente, matérialisée à l'écran par des nombreuses expressions du visage, peuvent apparemment<sup>288</sup> laisser penser qu'il est avant tout surpris par cette situation. La perception d'une certaine fragilité du personnage prédomine alors et vient inhiber l'émergence de l'idée de culpabilité.

### **I.3.2 Le cadre de la logique interprétative**

#### **I.3.2.1 Le pacte de la déstabilisation interdite**

Au moment où la deuxième séquence commence, il est possible de faire le point sur la situation rencontrée.

A cet instant de la projection, ce qui structure la logique de « mon système d'interprétation » et mobilise mon intentionnalité, c'est le fait que je sois engagé dans une intrigue fictionnelle. Ainsi, à cet instant, la relation que j'entretiens avec le film me conduit à me centrer principalement sur le texte filmique et à mobiliser mes connaissances cinématographiques. Finalement, même si je m'attends avec David Lynch à ce que le récit puisse être complexe – je ne convoque pas ici de considération au sujet de l'auteur du film, ni sur la manière dont ce dernier a été réalisé. Par ailleurs, à ce moment précis, mon statut particulier de spectateur-chercheur ne me semble pas non plus être un élément significatif.

---

<sup>288</sup> C'est nous qui faisons, après coup, l'analyse des résultats obtenus lors des projections avec les étudiants.

Au-delà de la notion d'intrigue, une autre construction commence à s'étoffer et vient peu à peu modifier et orienter ma démarche interprétative. Je peux en effet commencer à apprécier le type de film, le genre auquel je suis confronté ; celui d'un film noir ou d'un film à suspense<sup>289</sup> où l'intrigue pourrait être de nature policière et/ou psychologique. Ce début de catégorisation ne s'arrête pas à une simple compréhension de ce qui m'entoure et me fait face ; cela a des implications. D'une part, je commence à habiter le monde du film. Ce dernier se précise et avec lui un cadre diégétique. D'autre part, cette perception engage des suppositions liées au système narratif et à son déroulement. De fait, comme spectateur et sans être capable de nommer ces suppositions au moment de la projection, je commence alors à penser ma rencontre avec le film comme une confrontation à un système narratif classique<sup>290</sup>.

Pour David Bordwell, la notion de système narratif classique (principalement issu selon lui du modèle hollywoodien) signifie un équilibre instable de normes codifiées et institutionnalisées par le spectateur. Parmi ces normes, il cite en particulier la causalité psychologique.

La dimension causale explicite l'idée que les films pensés selon ce modèle ne peuvent laisser le spectateur dans l'ambiguïté. Il est utile de préciser qu'à l'échelle de la chronologie du film, cela s'applique dans un cadre de relatif long terme ; de fait, dans la stricte application de ce principe, quelques invraisemblances sont possibles voire « souhaitables » (pour entretenir le suspens) si elles trouvent rapidement une origine logique et une issue rationnelle.

Des figures filmiques comme le *flash-back* et le *flash-forward* constituent souvent des occasions, en modifiant la chronologie des événements, d'ouvrir un interstice, un espace d'interrogation proposé au spectateur. Cela peut conduire, pour ce dernier, à un moment d'égarement, à une sensation passagère de perte de contrôle. Le passage, au cours du film, de la réalité au rêve autorise également cette rupture d'un bref instant, surtout si les signes de l'énonciation de cette transition vers l'espace onirique sont masqués. Néanmoins, le spectateur doit, au final, être sécurisé et placé dans un monde de stabilité. Pour prendre un exemple assez récent et caractéristique : si le

---

<sup>289</sup> Un numéro de Ciném'action a été consacré au suspense au cinéma  
Ciném'Action, *Le suspense au cinéma*, n°71, 1994

<sup>290</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, 2000, pp. 139-140

final du *Sixième sens*<sup>291</sup> de Night Shyamalan est surprenant, jamais son dénouement ne balance du côté de l'aléatoire ou de l'incompréhensible. L'énonciateur de la production nous contraint simplement à revisiter la cohérence du film à la lumière d'une chute imprévisible. Une logique se substitue à une autre. Le spectateur ne peut pas être durablement déstabilisé, il opère seulement une nouvelle lecture de ce qu'il vient de voir ; une deuxième lecture finalement aussi stable que la première.

Par ailleurs, la causalité n'est pas, à Hollywood, de nature sociale, politique ou historique. Elle est d'abord psychologique, individualiste et portée par un ou éventuellement, plusieurs personnages. Cela signifie que les faits et événements ne sont jamais causés ou afférents à un groupe social ou à une réalité historique précise (même si le film est une fresque dont le cadre s'appuie sur un contexte historique) mais au développement d'un personnage qui évolue dans cet espace.

Il importe donc pour chaque scène du « film narratif classique », de bien mettre en place les enjeux, d'exposer le contexte temporel et psychologique de la scène, d'en dévoiler les buts et les décisions et de planifier les événements futurs. L'important est alors de laisser en suspension au moins une ligne d'action (mais pas trop tout de même) pour tenter d'induire fortement l'intentionnalité du spectateur et le diriger de façon à assurer le passage d'une scène à l'autre<sup>292</sup>.

Les réflexions de David Bordwell sont celles d'un chercheur. Même si comme chercheur, je peux les avoir explicitement à l'esprit, il nous semble qu'implicitement il peut s'agir d'un savoir acquis au cours des expériences cinématographiques. Je sais que le récit ne peut pas indéfiniment, me priver des éléments fiables dont j'ai besoin pour construire une logique. Alors que *Lost Highway* vient juste de commencer, je le lis déjà comme un film dont l'intrigue est en train de se poser et va me conduire méthodiquement, de liens en liens, jusqu'à un dénouement stable. Comme le précise Edward Branigan, les fictions classiques ne donnent pas l'apparence de l'ambiguïté, ni n'encouragent de multiple interprétations. Comme le caméléon, elle essaye plutôt de s'adapter et d'être accommodante. Elle essaiera d'être ce que le spectateur croit qu'elle est<sup>293</sup>.

---

<sup>291</sup> *Le sixième sens* (*The sixth sense*), film de Night Shyamalan, 1999

<sup>292</sup> Nous nous sommes inspirés ici de l'article de Bruno Cornellier  
CORNELLIER, Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000, p. 4

<sup>293</sup> BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, p. 98

Pourtant, simultanément et séquentiellement surviennent les souvenirs de notre expérience antérieure de spectateur de *Lost Highway*. Car, nous le savons bien, ce film propose à partir d'un certain moment – moment que nous ne parvenons plus à identifier – une narration hors norme, aporique et confuse pour qui souhaite absolument dénouer une fil narratif continu et stable.

Ces résurgences de notre expérience passée modifient notre intentionnalité ; nous ne souhaitons pas, cette fois-ci, nous sentir si démuni face aux déroulements des événements. N'y a-t-il donc pas, dès le début du récit, des faits, des attitudes, des circonstances susceptibles de nous apporter un éclairage que nous n'aurions pas perçu lors de notre premier visionnage ?

Ce questionnement nous incite à une sorte de dissection du film et renforce notre volonté de ne pas laisser passer un élément narratif même infime. Cela renforce encore certainement notre engagement de faire une lecture fictionnalisante des événements.

En parallèle, en divers moments, nous nous demandons de quels instants importants, peut-être celui qui est projeté maintenant, nous ne devons pas passer à côté. Cela nous conduit, lorsque le film nous accorde un moment de répit, à faire le point sur la situation et à tenter régulièrement de lister nos acquis.

Plus précisément, je sais que, jusqu'ici, trois personnages sont impliqués dans le récit. L'homme à l'interphone n'a prononcé qu'une phrase, son identité m'est totalement inconnue. Je me retrouve également dans l'incapacité de fournir plus de précisions sur Dick Laurent. Existe-t-il ou, s'il est mort, existait-il seulement ? Bien que Fred Madison soit le seul personnage présent à l'image, je n'ai également que peu d'éléments à son sujet. Je viens simplement de prendre connaissance de l'action qu'il vient de vivre et de sentir l'apparente angoisse qui l'habite. Ne pas en savoir plus sur les protagonistes eux-mêmes, ne me semble pas si particulier, une séquence seulement s'est écoulée. De plus, je comprends cette dernière comme une mise en condition apte à m'amener et à me projeter dans les scènes suivantes.

Ce qui est plus singulier, c'est qu'un moment filmique aussi court, puisse être inducteur d'un tel foisonnement de questions<sup>294</sup>. De plus, ces questions se situent à différents niveaux dans la narration. D'un côté, je me demande où le récit me conduit ? Quels événements vont survenir ? Par ailleurs, je m'interroge toujours sur les relations qu'entretiennent les trois personnages et sur les intentionnalités de Fred. Je peux me demander aussi dans quel monde se situe ce à quoi je viens d'assister ? Ne suis-je pas dans un univers onirique ? Ces incertitudes nombreuses ont surtout la particularité de pouvoir orienter le récit dans des directions très différentes.

Plusieurs lignes d'actions possibles sont ouvertes dans un laps de temps limité. Il est par exemple très difficile de pouvoir progresser dans la définition du rôle de chacun et de pouvoir opérer des clivages, des catégorisations entre les personnages. Qui est menacé ? Qui menace l'autre ? Je suis confronté à une situation dans laquelle je ne peux absolument pas commencer à distribuer les places dans le schéma actanciel. Par ailleurs, comment puis-je savoir si Fred est impliqué dans le meurtre ? Attendait-il cette nouvelle ? Connaissait-il Dick Laurent ou l'auteur du message ? A-t-il reconnu la voix dans l'interphone ? Savait-il qu'un meurtre se préparait ou alors cette nouvelle est-elle une totale découverte pour lui ? De plus, ce faisceau de questions ne peut être facilement circonscrit, d'autres questions peuvent émerger. Aucun indice ne peut m'orienter fermement dans un sens plutôt qu'un autre. Chaque spectateur, dans cette situation si ouverte, peut faire émerger des interrogations différentes et se polariser sur des hypothèses plus conformes à ses propres référents.

La multitude des interrogations perçues induit fortement la notion d'incertitude. Pourtant, malgré la surprise, cette situation d'interrogations généralisées ne me pose pas de difficultés particulières, ni, semble-t-il à ce moment du récit, à aucun des étudiants soumis à nos recherches. Chacun se réfère à des expériences cinématographiques passées, dans lesquelles la proposition de conduction du récit s'apparente à celle que nous vivons maintenant. Notre expérience du récit cinématographique nous permet de savoir que nous avons déjà expérimenté de nombreuses situations filmiques où, engagés dans une lecture fictionnalisante, nous nous sentons, pendant un laps de temps, en train de ne pas maîtriser la conduction, la construction du

---

<sup>294</sup> Dans le recueil des données, j'ai noté : « Je n'ai pas le souvenir d'avoir été souvent « activé » de la sorte en si peu de temps. »



récit. Avec l'expérience de ces situations<sup>295</sup>, j'ai peu à peu acquis une certaine tolérance vis-à-vis de cette perception.

La prise en compte de la nature finalement stable des récits classiques associée à la perception de l'arrivée fulgurante et complexe de cette intrigue me fait penser que, c'est une réponse à l'ensemble des interrogations mentionnées ci-dessus que le film va maintenant proposer. Une impression émerge : l'axe du film est ici et le « noyau » narratif en place. Le récit a trouvé ses bases, le moteur de mes intentionnalités présentes et futures est dévoilé, le premier maillon de la chaîne causale est instauré.

Au moment de basculer dans la deuxième séquence, je formalise, peut-être moins distinctement mais plus globalement, certaines des interrogations citées ci-dessus pour tenter de les relier avec ce qui va suivre. Cette articulation entre le passé et le futur, passe par un moment présent particulier. Durant cette transition, c'est moins une perception centrée sur les données filmiques en cours de diffusion, mais d'avantage une perception globale, un faisceau de questions qui émerge. Nous ne signifions pas que chacune des questions que je me sois posée précédemment ne doive s'estomper définitivement et, ne puisse plus ré-émerger avec précision. Nous ne signifions pas non plus que cette vision plus générale, ne puisse pas apparaître à un autre moment que celui du passage d'une séquence à une autre. Le passage d'une séquence à une autre n'est pas un déclencheur, mais il peut solliciter, inviter et proposer un espace-temps d'interprétation propice. Ce moment-charnière, manifeste simplement qu'ici, le spectateur peut, plus facilement que dans le cours de l'action, s'autoriser un certain détachement et un premier niveau de recul. Une refonte, de l'ensemble des instants filmiques auquel il a été confronté, peut en cet instant prendre forme et s'apparenter à une tentative de clarification de toutes les interrogations passées.

---

<sup>295</sup> En observant mes jeunes enfants, j'ai pu remarquer que les dessins animés à l'attention d'un très jeune public (*Le Lucky Luke Daisy town* par exemple) intègrent déjà des structures narratives complexes que les enfants ne parviennent pas nécessairement à saisir. Cela forge déjà certainement leur habitude de ne pas parvenir à réorganiser l'enchaînement des séquences et de transformer facilement le récit en histoire. Il devient alors possible dès les premières phases de l'apprentissage du langage audiovisuel d'apprendre à accepter qu'une séquence ne puisse pas permettre de construire la logique à laquelle on s'attendait.

Il faut noter que ces situations filmiques critiques, ne semblent pas gêner les enfants, elles sont vues, mais partiellement mises entre parenthèse. Une logique narrative alternative est alors élaborée qui prend en compte différemment les séquences incriminées.

Ce moment, s'il est perçu comme mettant en œuvre une démarche logique de type déductive, s'appuie en fait sur d'innombrables perceptions, sur de multiples petites inflexions de sens.

Chacune d'entre elles, formulée au cours de l'avancement du film, se co-construit dans la relation immédiate entre :

- Les propositions filmiques (une mimique crispée, un coup de sonnette, une attitude inquiète...)
- Les incertitudes, les possibles orientations que ces propositions ménagent (telle mimique du personnage est-elle le signe d'une inquiétude ? d'une incertitude ? d'une attente ? d'une prémonition ?)
- Les capacités de perception du spectateur guidé par son intentionnalité réactionnelle
- Le déjà-là du spectateur, ce dernier étant aguerri non seulement à identifier les qualités des signes qu'il perçoit mais également des faits, des actes et au-delà des lois comme des schémas narratifs qu'il peut être tenté de plaquer pour comprendre l'instant présent ou même une logique à venir.

A cet élargissement du mouvement interprétatif s'associe de manière concomitante une évolution de mon intentionnalité. Une redéfinition de ma vision du monde s'opère. A l'entame de la deuxième séquence, je compte scruter les situations filmiques à venir, pour tenter d'établir les interactions avec ce que j'ai compris des événements passés, ceux auxquels je viens d'assister. Cet instant de réorganisation, de restructuration est fugace car le film tente de me réengager dans le cours d'action, dans une interprétation de l'instant présent portée par la force de proposition des images et des sons dont la projection se poursuit. Mon interprétation ne peut réellement s'achever, et me conduire à un interprétant logique final.

### **I.3.2.2 Dans la logique des lignes d'action**

Dans la même maison, la deuxième scène nous présente alors le couple constitué de Renée et Fred. Elle lui annonce qu'elle ne viendra pas le voir en concert dans le club de jazz où il joue du saxophone. Elle dit préférer rester lire. Fred visiblement surpris et inquisiteur l'interroge sur ses lectures. Elle reste évasive. Les échanges sont très brefs et les intonations peu expressives restent dans le vague. Cache-t-elle quelque chose ? Est-elle

sincère ? L'idée de mensonge émerge. Suspecte-t-il quelque chose ? Le concept de suspicion apparaît.

A la fin du concert, Fred téléphone chez lui et laisse sonner longuement. Personne ne répond... Plus tard, lorsqu'il arrive à son domicile, elle dort profondément dans le lit. Était-elle sortie au moment de l'appel téléphonique ? Cache-t-elle quelque chose ? Le trompe-t-elle ? Dort-elle réellement ? Qu'en pense Fred ?

A ce faisceau de questions, aucune réponse n'est apportée et la séquence suivante enchaîne. Renée découvre, en allant chercher le courrier, une grande enveloppe déposée sur le perron. Elle contient une cassette vidéo. Aucune indication sur son origine n'y figure. L'attitude de Renée est mystérieuse. Elle semble cacher la cassette, mais Fred la surprend en sa possession. Il la lui prend des mains et l'invite à venir la visionner. Elle accepte avec hésitation la proposition et ils s'asseyent ensemble devant la télévision.

Une pensée se manifeste dans mon esprit. La cassette vidéo anonyme va renforcer l'intrigue naissante, celle des relations sentimentales ambiguës entre Fred et Renée. L'occasion semble parfaitement introduite. Des révélations compromettantes risquent de survenir.

L'image fait irruption sur l'écran cathodique, introduite par un bruit très grossi qui fusionne parfaitement avec cette apparition. Une façade de maison se dévoile. C'est la leur. Il s'agit d'une séquence, filmée en amateur. On observe la maison comme si elle était vidéo-surveillée ou filmée de l'extérieur par un caméscope bas de gamme.



Que va révéler cette cassette ? Quel rôle joue Renée

La façade se dévoile par un lent panoramique puis par un coup de zoom. On se rapproche d'une fenêtre certainement pour mieux voir l'intérieur de

l'habitation. Que va t-on-apprendre ? Renée redoute-t-elle quelque chose ? Sait-elle déjà où la séquence nous mène ? Le film s'interrompt brutalement et laisse place à de la neige sur l'écran.

Renée, apparemment sereine, prend l'initiative et tente de rassurer Fred. Elle suggère l'hypothèse que la cassette soit le fruit du travail d'un agent immobilier. La phrase est courte, isolée et ne conduit pas à un réel dialogue. Fred répond simplement : « peut-être »<sup>296</sup>. Mais qui a déposé cette cassette ? Pourquoi Renée semblait-elle la cacher ? Que signifie son contenu ? Le fait que Renée minimise l'impact de la cassette est-il intentionnel de sa part ? Est-ce une attitude positive ou tente-t-elle de masquer un événement ? Renée a-t-elle réellement quelque chose à se reprocher ? Quelle est la position de Fred, son intime conviction ?

Le film n'a commencé que depuis neuf minutes (hors générique) et je n'ai aucune réponse ni à ces questions, ni à d'autres que chaque spectateur peut se poser, en particulier au sujet du contentieux réel ou supposé entre Fred et Renée. Structurellement, ces séquences – une suite d'événements et de situations (« Dick Laurent is dead » à l'interphone, l'absence de Renée au moment du coup de téléphone de Fred, l'origine de la cassette vidéo et le sens de son contenu...) à la fois identifiables dans leur déroulement et dans les micros intrigues qu'elles proposent – semblent se succéder sans proposer ni les réponses attendues, ni même simplement un resserrement significatif du champ des possibles. Chaque nouvelle séquence, si elle nous permet de mieux construire le monde diégétique qui entoure ces actions, ne fournit pas d'options stables aptes à faire progresser le récit vers une ou quelques directions circonscrites. Chacune des situations filmiques ne trouve de réel prolongement logique, elles ne reprennent pas les interrogations précises auxquelles j'ai été confronté précédemment. Ces situations ne trouvent pas finalement de réelle assise, en dehors de la situation narrative qu'elles développent elles-mêmes.

Le manque de cohérence et la force des situations présentes me conduisent à oublier les intrigues précédentes ou à avoir des difficultés à les faire ré-émerger dans le cours d'action de la suivante. Une perception de

---

<sup>296</sup> Le dialogue se résume à :

Renée : « It must be from a real estate agent ».

Fred : « Maybe »

morcellement résulte de la difficulté à trouver des éléments transversaux aptes à réorganiser, à réorienter l'ensemble de la trame narrative.

A la difficulté de construire une ossature, s'associe la perception d'une forme de complexité du récit. Mon processus interprétatif n'est pas focalisé sur une logique unique, une intrigue identifiée ou même un axe cohérent. C'est une multitude d'options possibles et distinctes que je ne parviens pas à maintenir de manière intelligible dans ma mémoire au fur et à mesure que les scènes se succèdent. Néanmoins, à cet instant, cette perception de difficulté à structurer le récit n'est pas encore marquée ou véritablement institutionnalisée dans mon esprit. D'une part, je perçois chaque nouvel élément dans un contexte d'intense activité aperceptive. Les scènes proposées engagent fortement mon intentionnalité et centre mon processus interprétatif sur les actions en cours. Mon ambition reste de pouvoir trouver des réponses aux questions que je me pose. D'autre part, à ce stade, je peux penser inconsciemment, en tant que spectateur « expérimenté »<sup>297</sup>, pouvoir faire confiance à mes compétences et ma capacité d'expertise du récit cinématographique. Cette complexité trouvera ses limites et une certaine cristallisation va certainement survenir, formalisant et privilégiant certains axes au profit d'autres. Je pense pouvoir repérer plus tard – dans la perspective de la logique des possibles narratifs de Claude Brémont<sup>298</sup> – des lignes d'action identifiées en suspension permettant le passage d'une scène à l'autre. Je suis guidé par mes hypothèses, impliqué dans une recherche de linéarité. Je compte bien maîtriser la logique du récit et transformer ce dernier en histoire, me diriger d'une manière cohérente et simple vers les différents niveaux narratifs. Je comprends ces différentes scènes comme une succession d'intrigues qui vont prochainement s'agréger, peu à peu s'interpénétrer, puis fusionner pour produire une ligne narrative cohérente.

Dans ces premiers instants, *Lost Highway* me semble de plus en plus s'inscrire dans cette tradition du film noir dans laquelle la dimension psychologique des relations entre les personnages et les relations causales entre les événements sont essentielles. En se situant dans la logique de ce cadre d'interprétation expérimenté de nombreuses fois, je sais que malgré les

---

<sup>297</sup> Nous reprenons ici la notion de spectateur « expérimenté » évoqué à plusieurs reprises dans ce document.

<sup>298</sup> BREMOND, Claude, La logique des possibles narratifs, Communications, n°8, 1966, pp. 60-76

phénomènes inexpliqués, nulle invraisemblance ne sera possible par la suite. Je peux même me préparer à une séquence finale qui pourra sembler inattendue, mais sera justifiée.

Mon intentionnalité présente se construit alors avec le film et m'amène à « ausculter les personnages », à prélever des indices, à mettre en œuvre des inférences à chaque nouveau plan ou nouvelle séquence et à établir des liens entre eux. Je pénètre alors *Lost Highway* comme un film pourvu d'un fil conducteur solide mais utilisant le principe de ce que Roland Barthes appelle la « phrase herméneutique », c'est-à-dire une séquence d'étapes-relais qui mène le spectateur de la mise en place de l'énigme à sa résolution, au travers de fausses pistes, de leurres, de suspensions, de révélations, de détours et d'omissions.

Cette logique narrative chargée d'interrogations est le fruit d'un processus de construction de sens extrêmement complexe que nous avons essayé d'aborder dans ce paragraphe par un découpage séquence par séquence. Or, il est intéressant pour aborder cette complexité d'adopter comme précédemment (pour la séquence « *Dick Laurent is dead* ») un cadrage de l'observation plus restreint et de progresser pas à pas c'est-à-dire de circonscrire notre démarche à des successions d'« instants filmiques » ou comme l'explicite Jean-Pierre Esquenazi en citant Gilbert Cohen-Seat : des unités ou des « faits filmiques »<sup>299</sup>.

### I.3.3 Induire l'incertain : un système

A ces situations narratives laissées en suspend<sup>300</sup>, viennent s'ajouter et interagir une organisation formelle qui renforce le déclenchement de l'interrogation du spectateur. Dès la séquence suivante par exemple – la scène d'amour entre Renée et Fred – une nouvelle étape dans la relation entre le film et le spectateur peut être franchie.

Un fondu au noir de presque dix secondes entre le début de cette séquence et la précédente crée un contexte favorable à la réorganisation des options narratives possibles. Pendant ce laps de temps, l'étreinte du cours

---

<sup>299</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 71

<sup>300</sup> Au plan structurel, l'organisation narrative de *Lost Highway* ne relève pas que d'un travail d'écriture effectué en amont de la réalisation du film. David Lynch et Mary Sweeney (la monteuse) au moment du montage image et du montage son, ont plusieurs fois remanié de nombreux raccords et écourté certains plans pour tenter de maintenir suffisamment présentes, des ambiguïtés. Les décisions se sont prises en visionnant inlassablement le film à chaque nouvelle étape.

d'action se desserre, le couplage se modifie et contribue à me laisser réinvestir le tout au profit de l'instant présent. Mais quel « tout » construire ?

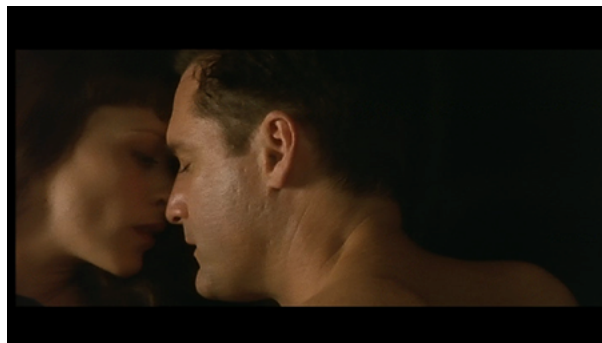
L'action reprend. Renée se déshabille dans la chambre et s'apprête à rejoindre Fred dans le lit. Lui est rongé par de sombres pensées. Il voit Renée dans le club de jazz partir avec un autre homme pendant que sur scène, il joue frénétiquement du saxophone. Est-ce un souvenir, une prémonition ou une pure invention de son esprit ? Rien ne l'indique, mais le doute au sujet de Renée persiste. Fred est préoccupé. Une nouvelle piste s'ouvre sans réellement se refermer, mais le film se poursuit et me réengage dans l'action.

Dans la chambre à coucher, la lumière est faite de clair-obscur. Elle est orangée sur les corps, fiévreuse. Une ambiance sonore très sourde, située dans « la zone inquiétante » de l'infra grave, est déjà présente. Renée se glisse dans le lit. Un plan d'ensemble des deux personnages nous permet d'embrasser la totalité de la situation.



Renée a rejoint Fred dans le lit

Puis commence le rapprochement des corps. Le cadre est maintenant serré et sélectionne seulement des portions de visage ou des parties du corps. La chaleur de la peau contraste avec le noir du décor.



Les corps se rapprochent, mais l'ambiance sourde persiste

Je ne parviens pas réellement à figer une impression ni à exprimer une perception franche. J'assiste à ces ébats sans pouvoir me positionner. J'oscille entre l'impression d'être le témoin privilégié de cette scène érotique et la sensation de malaise entretenue tout particulièrement par cette ambiance sonore angoissante qui ne s'associe pas sémantiquement avec cette situation intime. De plus, cette scène d'amour ne me paraît pas « gratuite », comme je le perçois fréquemment dans certains films. Elle ne semble pas seulement là pour ménager une ponctuation, signifier simplement qu'un couple s'aime, indiquer que l'acte sexuel a lieu ou uniquement pour des raisons liées à l'esthétique des formes des corps enlacés. Je sens que cette scène, dans le contexte des relations encore mal définies entre Fred et Renée, peut recéler une véritable dimension narrative. Il peut s'agir d'un fait à insérer dans la logique du récit. Cette pensée sous-jacente m'aide à trouver ma place pour observer cette étreinte, du coup je ne suis pas « gêné », comme placé en position de voyeur, mais je continue à favoriser un mode de lecture fictionnalisant, je scrute les événements pour les intégrer dans un ensemble cohérent.

L'ambiance générale est inquiétante. Renée est totalement passive, le regard fixe. Le bruit des quelques baisers est très fort, grossi. Nous sommes très proches du couple. En même temps, Renée semble figée. Son regard impassible et dans le vague ne propose aucun indice rassurant ou simplement éclairant. Isolé en plongée, ce visage ne me donne pas l'impression d'être celui d'un individu engagé dans un enlacement amoureux. L'ambiance sonore sourde persiste. Insidieusement viennent s'ajouter dans le registre grave, les coups d'archets lents de violoncelles<sup>301</sup> lugubres et les roulements arythmiques des timbales. D'abord, la musique envahit l'espace subrepticement puis, au cours de l'acte, la musique monte brutalement, son niveau est associé de manière congruente au mouvement des corps. Les percussions bien qu'irrégulières peuvent rappeler des battements de cœur violents. Cet acte charnel, s'il véhicule du plaisir, semble également tendu, lourd, douloureux.

Puis, lors d'une focalisation interne appuyée de Fred, à un moment où sa vision subjective regarde le visage de Renée, un gong retentit. Le visage devient comme brûlé par un long flash de lumière céleste. Un chant apparaît

---

<sup>301</sup> Les violoncelles sont peut-être des violons dont la tonalité a été abaissée par un ralentissement de la vitesse de lecture du système de reproduction (pitch down)



alors, plus aérien. Je l'entends comme s'il prenait place dans la diégèse. Dans le cours d'action, je perçois ce passage comme une rupture, une démarcation. Passe-t-on dans un monde d'irréalité ? Est-ce, que le regard de Fred sur Renée a changé ? A-t-il une révélation ? Les mouvements des corps passent au ralenti. La musique devient cristalline. Le temps se dilate. Fred est-il parvenu à sortir de sa paranoïa ? Parvient-il à prendre ce plaisir immédiat ? L'ambiance sonore grave subsiste et maintient son emprise sur la scène. Fred ne serait-il pas toujours victime de ses peurs ?

Une deuxième rupture survient alors en plein acte sexuel, à un moment où l'on peut imaginer que monte le plaisir. Je devine alors – bien que son visage soit en partie masqué par l'épaule de Renée – une grimace de souffrance de Fred, associée à un premier râle fort, rauque et réverbéré, suivi d'un deuxième souffle mat. Serait-ce plutôt un moment de jouissance ?

La réverbération s'est coupée sèchement. La variation est brutale. Ce moment sonore est mis en valeur, c'est un des rares moments où le grondement sourd disparaît presque, projetant en avant des soupirs de désespoir. Est-ce un retour brutal à la réalité ? Est-ce une rechute ? Fred est-il de nouveau victime de ses pensées ? Les soupçons au sujet de sa femme reprennent-ils ? Est-il impuissant ? A-t-il une panne sexuelle ? Mais que dois-je interpréter ?



Une grimace (crispation subite ou rictus de l'extase ?)

L'ambiance musicale réinvestit l'espace : troublante. Sur le dos de Fred se pose une main cadrée en très gros plan, une main aux ongles noirs plus menaçante que réconfortante.



La main sur le dos de Fred (Caressante ou inquiétante ?)

Tout semble s'effondrer dans sa tête. Fred grimace. La tonalité musicale vire à l'aigu en glissando et devient dissonante, oppressante. Les sons de cordes frottées mutent et se transforment en « scie musicale », en sirène. Fred semble mal, mais que se passe-t-il réellement ? Au plan de la main de Renée succède en *cut* le visage de Fred, un visage d'où peut émerger le doute.



Fred doute-t-il ? (De quoi ? Pourquoi ?)

Puis de nouveau la main – toujours présente sur la moitié droite de l'écran de projection – se met à tapoter légèrement le dos. Nous revenons au visage de Fred. Ce moment est intense, il nous sollicite, mais pour quelle interprétation ? Par cette succession de plans montés en *cut*, associée aux violoncelles dissonants, un lien de causalité tragique semble établi entre la main non caressante et le visage angoissé. Mais que doit-on comprendre, que se passe-t-il ou que va-t-il se passer ?

Fred se dégage de Renée. Le cadrage est alors plus large et nous permet de retrouver le couple à l'image. On entend alors de nouveau le bruit de l'étoffe mais l'ambiance musicale étouffée et latente persiste et nous conduit vers la séquence suivante où Fred raconte à Renée son terrible cauchemar.

Dans cette séquence analysée – qui ne dure pourtant pas plus de trois minutes – tout un système d'éléments en interaction tente d'activer la production de sens et de sensations chez le spectateur. Mon intentionnalité est déjà mise en éveil par les situations étranges et les phénomènes inexpliqués des séquences précédentes (l'interphone, l'absence de Renée au téléphone, la cassette vidéo) où le climat général est énigmatique et suspicieux. Cette séquence enrichit notre contexte de réception<sup>302</sup> et nous sollicite encore en amenant toujours plus de questions qu'elle n'apporte de réponses.

Les questions que le spectateur se pose ne peuvent trouver de réponse par exemple dans les dialogues. Ils sont rares – le contenu analogique est favorisé – et les propos échangés sont intrinsèquement peu explicites et ouverts. De même les intonations des voix et les expressions des visages – particulièrement celles de Renée – sont peu marquées. Elles n'apportent pas d'explication nette, ne fournissent pas d'indice franc et finalement donnent cette impression de ne pas guider le sens. Cela laisse au spectateur une place importante dans le processus de construction de la signification. Par ailleurs cette notion d'incertitude et cette perception d'une grande difficulté à avoir de l'emprise sur le sens est renforcée par une narration perçue dans le cours d'action de la projection comme fragmentée, où chacune des séquences peut paraître « inachevée » et où une certaine incohérence semble émerger lorsqu'elles s'assemblent.

Nous devons également relever la place faite aux sons de très basses fréquences dont l'usage mentionné par Laurent Jullier permet de contribuer à donner au spectateur « la sensation de flotter au centre d'un magma dont les sons touchent directement son corps entier »<sup>303</sup>. Une des particularités de ces « nappes » de sons est qu'une fois établies, ces dernières peuvent se laisser oublier. Leur présence continue leur attribue un statut de bruit ambiant auquel l'oreille s'habitue, plaçant au-dessus de ce seuil son niveau de vigilance. De plus, il est impossible d'en identifier la source d'où le renforcement de l'impression de sens inachevé qu'elles produisent, certainement en partie à l'origine de leur caractère inquiétant. Elles contribuent alors, sans se

---

<sup>302</sup> Nous faisons référence ici, en les adaptant, aux réflexions sur le contexte de John Searle. Pour le spectateur de cinéma, le contexte, comme dans le cadre des actes de langage, ne préexiste pas nécessairement. C'est principalement au cours de l'action de la projection cinématographique et de l'interprétation de chaque spectateur que le contexte est en mesure de se créer et de se modifier.

SEARLE, John Rogers, *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, 1982

<sup>303</sup> JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne*, 1997, p. 60

manifester et sans que l'on puisse pointer du doigt la cause qui les produit, à favoriser la perception de la priméité et les « pures sensations » qui s'y associent. Le spectateur impliqué dans la situation filmique n'est pas engagé à se diriger vers l'interprétation d'un « élément résistant », il est seulement incité à l'aperception.

Une certaine dissimulation s'applique également aux parties musicales – musicales parce que ce sont des instruments qui les produisent – qui sont traitées comme des ambiances et des bruits. Les musiques peuvent alors se cacher derrière le décor sonore et, tapis dans l'ombre peuvent surgir sans prévenir.

C'est sur ce principe qu'en divers moments de tension narrative, des ponctuations sonores apparentées à des bruits, sont produites par des instruments de musique. Nous sommes alors confrontés à un son au double statut. Selon les moments, il peut être perçu plutôt comme renforçant la dimension musicale en dehors du temps et du lieu ou plutôt comme appuyant un événement narratif en prenant place dans la diégèse. Ces ponctuations peuvent contribuer à renforcer l'instabilité ambiante. Elles sont à la fois intégrées à la musique et au récit. Nous les faisons fusionner sémantiquement avec l'image mais elles fusionnent acoustiquement et par leur similitude de forme – au sens *gestalt* du terme – avec la musique. Cette double intégration narrative et perceptive nous conforte dans l'impossibilité de nous prononcer. Deux modes de lecture différents, activés par le spectateur, semblent s'opposer pour mieux renforcer la perception de doute et de déséquilibre.

En parallèle de ces dissimulations, des contrastes et des variations opérés sur les mises en image et en son, adressent des injonctions au spectateur comme pour l'inciter à déclencher son interprétation. Les plans se succèdent et passent brutalement du clair à l'obscur. Les bruits de proximité « exagérément » grossis et montés en *cut*, changent de niveau et de timbre. Des effets de réverbération rajoutés<sup>304</sup> sont coupés brutalement sur les sons directs. Les musiques angoissantes, décalées et d'autant plus surprenantes qu'elles semblent sortir de nulle part, changent de tonalité, de tessiture ou de

---

<sup>304</sup> Dans la production sonore à l'image et tout particulièrement dans la phase de post-production son (P.P.S.) au cinéma, le terme d'effet est double et peut provoquer des confusions. Les effets sont d'une part certains dispositifs techniques qui permettent de modifier, de traiter les sons (comme la réverbération) et d'autre part une catégorie de sons généralement rajoutés au moment de la P.P.S., isolés sur une ou plusieurs pistes et constitués principalement de bruits refaits dont la relation temporelle avec l'image est étroite (claquement de portes, de portières, bruits de pas, explosion...).

rythme soudainement et ce sans logique apparente. Le montage participe également de cette tentative de provoquer une démarche inférentielle du spectateur. Le cas des gros plans alternés de la main de Renée et du visage de Fred, montés en *cut*, donne à penser qu'une relation causale immédiatement compréhensible existe entre l'un et l'autre. L'interprétant du spectateur est déclenché. Son intentionnalité de saisir et de transformer ce qui est présent ici et maintenant s'active.

Pourtant ces démarches d'interprétation tournent court, le sens est glissant, multiple, difficile à circonscrire. Les variations sont perçues comme des ponctuations, des stimulations, mais ne tiennent, pour moi, pas de rôle narratif facilement identifiable. S'il est dans ce cas, le spectateur peut se retrouver alors coincé entre l'évidente incitation et l'incapacité à conclure (« C'est clair, je dois déduire quelque chose, mais qu'est ce qu'il y a à comprendre ? »). Cette situation paradoxale, cette quête avortée d'une construction de sens qui semblait évidente, participe alors directement de son expérience sensorielle. Les sensations renforcent les interrogations sur le récit et, réciproquement la quête d'une logique narrative amplifie les affects.

Cet effet de circularité tend à renforcer ma capacité d'implication de spectateur, mais le centre de gravité du film semble déjà – au bout de 15 minutes de projection seulement – difficile à trouver. La notion d'incertitude et de sens en permanence inachevé grandit. Si je connais dans ce film et dans d'autres, le projet de David Lynch de déstabiliser le spectateur, ma mémoire de la projection de *Lost Highway* n'avait retenu que l'incroyable inversion des personnages au moment de l'articulation centrale. L'impression d'être embarqué dans un processus interprétatif difficile à maîtriser est à ce moment une surprise. Pour la première fois commence à apparaître dans mon esprit une idée qui d'ordinaire ne peut réellement émerger pour ce type de film : je ne suis pas guidé comme cela se produit habituellement pour un film narratif plus classique.

A ce niveau d'avancement du film, cette perception de difficulté à construire une progression logique, même si elle semble partagée par d'autres spectateurs<sup>305</sup>, est particulièrement présente dans notre propre

---

<sup>305</sup> Les projections et les analyses réalisées avec des étudiants dans des conditions de projection différentes de la nôtre (voir méthode) mettent en évidence – à défaut d'une véritable perception d'incertitude organisée – la mobilisation d'une attitude de recherche de la bonne logique. De multiples interrogations sur la manière d'associer les différents indices recueillis au cours du film et plus encore sur les véritables orientations du récit manifestent cette difficulté.

interprétation. Ce qui est particulier n'est pas à chercher dans l'impression de ne pas savoir où le film nous conduit, une impression somme toute fréquente de spectateur fictionnalisant. La particularité vient de ce que cette perception est constituée en signification, elle est présente à mon esprit. J'en arrive même à tenter de décrypter, dans les données textuelles, l'origine des effets que le film tente et parvient à produire sur moi. Je lis les images et écoute les sons pour comprendre comment ils préparent ma déstabilisation.

Mais ce regard particulier n'est pas du seul fait des images et des sons auxquels je suis confronté depuis le début du film ; je réalise au cours de l'analyse de mon recueil de données que cette attitude tient à ma compréhension de la précédente projection. Je sais avoir été presque désarçonné. Je mobilise de ce fait une intentionnalité générale, une intentionnalité contextuelle en réponse à cette expérience passée. Malgré la mise en phase, je parviens à saisir des caractéristiques propres à entraver la construction narrative, à contrarier par instants, une logique discursive habituelle et rodée, centrée sur le récit. Ici, j'en viens à chercher au sein du processus interprétatif, des traces de doute et d'indécision ; je cherche à qualifier non pas l'avancée du récit, mais ma propre sémiose.

### **I.3.3.1 Un nouveau pas franchi**

Au cours du film, ces séquences courtes – unités narratives dans lesquelles le spectateur est tenté d'associer les figures stylistiques et la construction narrative – se succèdent à un rythme élevé et sans interruption. A chaque fois, une partie de la logique du récit reliant les séquences semble amputée. Le spectateur se trouve sans cesse interrogé, mais dispose alors de nombreux axes de liberté pour formaliser ses propres questions. Il peut chercher à savoir par les signes de l'énonciation, de quel personnage du film, de quel œil ou de quel cerveau provient ce à quoi il assiste, chercher à comprendre si la séquence se situe dans le domaine du rêve ou dans celui de l'action vécue, chercher à déterminer si la succession des séquences est chronologique ou si certaines ont été translatées dans le temps (souvenir, prémonition...). Ces possibilités dessinent un réseau potentiel important, un éventail de possibilités qui dépasse le champ admis d'ordinaire dans les constructions fictionnelles.

Dans une des séquences suivantes, celle de la rencontre entre Fred et l'homme « mystère », une relation nouvelle avec le film s'établit. Dans le

cours d'action, la scène semble pouvoir se comprendre de manière isolée de ce qui la précède. Guy Astic prête d'ailleurs à David Lynch l'intention d'encadrer fortement l'épisode, de le faire fonctionner comme une parenthèse<sup>306</sup>.

Au cours d'une soirée mondaine de la *jet set* californienne, Fred aperçoit un homme dans la foule des invités. Ce dernier remarque également Fred et semble s'avancer vers lui.



Un homme s'avance vers Fred...

Le regard des deux hommes s'est bien croisé, l'homme le fixait même, mais est-ce le simple fruit du hasard ? L'homme n'est-il qu'un invité parmi les autres ? Qui est-il ? Ces questions n'émergent pas sans raison. Le jeu des regards est subtil et les deux individus s'ils se sont bien dévisagés, ont alternativement détourné les yeux, comme si chacun cherchait à faire croire à l'autre que le fait de se démasquer mutuellement n'avait été que fortuit. Une rencontre va-t-elle se concrétiser entre les deux hommes ? En fait, je sais déjà que le contact entre les deux hommes va avoir lieu, cet instant du film est un moment fort que je ne peux avoir oublié depuis la précédente projection du film. Cependant, je n'ai pas à l'esprit les circonstances exactes. Finalement, l'homme continue de s'avancer et fait face à Fred, il est l'initiateur de cette rencontre. Il sourit en le regardant et s'arrête juste devant lui.

---

<sup>306</sup> ASTIC, Guy, *Le purgatoire des sens*, 2000, p. 94



S'arrête en face de lui

Les hommes restent ainsi en vis-à-vis et s'observent. La musique d'ambiance de la soirée, une musique d'écran, a disparu par un fondu rapide dès l'instant où la proximité entre les deux hommes indiquait que la rencontre ne faisait plus aucun doute. Les deux individus semblent totalement seuls. Je me centre de fait subitement sur cette rencontre étrange, isolée de ce qui l'entoure.

L'homme a un visage rond. Les iris et les pupilles sombres semblent remplir entièrement ses yeux éclairés par un reflet lumineux inquiétant. Ce personnage semble animé d'une force intérieure malicieuse, d'une ironie machiavélique. Ses lèvres maquillées, esquissent un rictus, un sourire froid et figé. Son visage est entièrement livide, recouvert d'un fard blanc. Fred, lui, ne semble pas amusé, il le regarde, intrigué. Encore une fois l'étrangeté de cette nouvelle situation mobilise intensément mon intentionnalité. Qu'est ce que cette rencontre provoquée par l'homme au teint blafard signifie ? Où peut-elle mener ? « On s'est déjà rencontré, n'est-ce pas ? » dit l'homme mystère avec un sourire sardonique et assuré. La réponse de Fred pourrait clôturer cette intrigue naissante. Je sais pour ma part que cette séquence ne va pas s'interrompre si tôt. Je sais que cette rencontre n'est pas une simple entrevue placée ici seulement pour nous présenter un personnage secondaire. Je me souviens de sa force, je sais qu'elle va continuer à accroître mon trouble.





« On s'est déjà rencontré n'est-ce pas ? »

A ce moment, cette situation se suffit à elle-même. Bien qu'elle prenne place dans la continuité des séquences antérieures, elle semble pouvoir se construire indépendamment de ce qui la précède. Son interprétation ne paraît pas nécessiter de faire appel à d'autres éléments issus des séquences passées. Elle ouvre vers un nouveau et semble circonscrite. L'essentiel des questions que je me pose est relatif à l'apparition de l'homme mystère. Qui est-il et que veut-il ? Fred l'a-t-il déjà réellement rencontré ? Je sais ne pas avoir assisté à cette rencontre depuis le générique. Peut-être l'homme au teint blanc fait-il référence à un moment qui a existé, mais n'a pas été montré dans le film ? Ai-je pu assister à une entrevue furtive sans m'en rendre compte ! Est-ce une des énigmes centrales de l'histoire ? Au niveau de la narration, je ne parviens à établir aucun lien entre ce personnage, cette situation et celles qui précèdent. L'apparition de ce personnage et cette question posée renouvelle en grande partie mon attitude, mon intentionnalité, ma rencontre avec le film. J'ai le sentiment de repartir de zéro, de voir défiler devant moi une situation nouvelle qui emporte avec elle les éléments qui me permettent de construire les significations, les interrogations, les éléments pour pouvoir maintenant l'approcher, l'appréhender. Cette séquence semble narrativement « étanche » vis-à-vis des scènes précédentes. A l'inverse, au niveau de la perception sensorielle et des affects, une certaine constante se maintient depuis le début du film, créant un lien indéfectible entre les situations filmiques et moi-même : je suis un fois de plus soumis à une situation étrange qui me place dans l'incertitude, m'interroge et me sollicite.

Fred regarde l'homme mystère et répond d'un ton ferme : « Je ne crois pas. » Il repose son verre sur le comptoir et rajoute : « Où nous serions-nous rencontrés ? »



« Je ne crois pas »

Cette nouvelle question me relance dans l'instant suivant. L'homme au teint blafard précise : « Chez vous, vous ne vous rappelez pas ? »



« Chez vous, vous ne vous rappelez pas ? »

Fred réfléchit un instant, il est plus hésitant, mais cela peut passer pour une attitude de politesse : « Non, je ne me rappelle pas. Etes-vous sûr ? »



« Non, je ne me rappelle pas. Etes-vous sûr ? »

L'homme mystère sourit toujours. « Bien sûr », « En fait... ». Sa voix est posée, calme, sereine. Son visage est inquiétant. Un laps de temps s'écoule, matérialisé à l'écran par le découpage des sous-titres français en deux panneaux distincts. L'homme mystère adopte alors un air plus sérieux et

effrayant. Il écarquille les yeux plus encore en soulevant les sourcils et rajoute : « J'y suis en ce moment même » (I'm there right now).



« J'y suis en ce moment même »

Un silence de quelques instants me laisse le temps de m'interroger sur cette phrase. Que signifie-t-elle exactement ? Comment dois-je la comprendre ? Je me souviens mieux maintenant de la façon dont cette situation devient incongrue. Néanmoins, cela n'atténue en rien mon envie d'en redécouvrir la trame. Plus encore, le fait de bien situer ce passage me mobilise. Je ne parviens pas, pourtant aidé par mon expérience passée de spectateur de *Lost Highway*, à m'extraire des événements qui se déroulent devant moi, je ne « prends pas la main » sur le film pour autant. Je reste centré sur les actions en cours aimanté par l'évolution prise par cette rencontre. Je ne parviens pas à trouver d'explication plausible, ni à faire émerger un contexte d'interprétation propice pour comprendre cette phrase. Comment faut-il l'orienter pour la percevoir, pour la saisir. J'attends la réponse de Fred. Peut-être cette phrase a-t-elle une signification que je ne comprends pas mais à laquelle Fred, lui, a une réponse. Ce dernier reste impassible, il semble lui aussi réfléchir pour essayer de percer le mystère de cette assertion. Après un silence, il réplique : « Comment cela ? Où êtes-vous en ce moment ? »



« Comment cela ? Où êtes-vous en ce moment ? »

L'homme au teint blafard réplique calmement : « Chez vous. »



« Chez vous. »

Cette réponse est paradoxale. Elle induit à la fois une ouverture et une fermeture. D'une part, elle referme le champ des possibles, je sais maintenant sans ambiguïté ce que signifiait « J'y suis en ce moment même ». D'autre part, elle ouvre simultanément sur un nouvel univers de signification. Comment dois-je comprendre que l'homme mystère, en face de Fred dans une soirée, puisse affirmer être simultanément au domicile de Fred ?

Une sorte d'intentionnalité générale cartésienne induit ma logique de pensée et oriente mon processus interprétatif, je ne peux croire que ce que je comprends est possible. Il doit y avoir un sens caché, une autre signification que je ne sais pas décrypter. Ou alors, est-ce un coup de bluff de l'homme mystère ? Ces circonstances tellement insolites et inattendues m'engagent maintenant à raccorder ce qui se passe à l'instant présent à ce qui s'est déjà déroulé jusqu'ici dans le film. Qu'aurais-je dû ou qu'aurais-je pu voir dans le film qui me permette de trouver une réponse logique à l'action en cours ? L'homme mystère a-t-il un rapport avec la scène à l'interphone ? Connaît-il Dick Laurent ? Ne serait-il pas l'auteur de la cassette vidéo ? Cette situation absurde ne m'entraîne pas dans un refus de fictionnaliser.

Dans la démarche de construction narrative, l'idée qui prédomine et que je devrais certainement être capable de tirer parti différemment de cette situation filmique. Je me souviens avoir été mis en défaut lors de la première projection. Mais même s'il me semble me souvenir qu'en présence de l'homme mystère, l'histoire s'enfonce très loin dans la démente, je m'interroge sur les hypothèses possibles. Il y a certainement des alternatives scénaristiques auxquelles je ne parviens pas à penser, peut-être même vais-je être capable cette fois-ci de mieux percevoir les contours de cette situation. La solution à cette énigme fait-elle appel à mon interprétation, à mon esprit de déduction ou est-elle une totale manipulation de l'homme mystère et du film à travers lui ?

Dans le regard de Fred, je lis l'incompréhension la plus totale, accompagnée d'une certaine irritation. La scène ne l'amuse pas. « C'est dément, ce truc » dit-il en réponse au regard sarcastique et arrogant (il faut noter que la traduction sous-titrée est à ce moment considérablement édulcorée<sup>307</sup>).

Depuis le début de la séquence, une ligne de tension bien identifiée se manifeste. Nous assistons au dialogue entre deux personnages lors d'une soirée. L'homme au teint blafard, sorti de nulle part, est l'initiateur de cette rencontre, son attitude est arrogante. Certainement tente-t-il de piéger son interlocuteur. Depuis le début du film, nous avons également accumulé certains éléments au sujet de Fred, comme ceux liés à son comportement troublé et ses soupçons à l'égard de Renée. Par ailleurs, le cadre général dans lequel nous nous situons – celui du monde des possibles du film – est un élément déjà inféré. Il est celui d'une histoire où l'étrange semble pouvoir émerger mais où certainement une logique dans la structure narrative doit pouvoir exister, au moins jusqu'à un certain niveau. Mes interrogations, bien que multiples, sont cadrées par l'ensemble de ces éléments de la situation et bien d'autres, certains issus des moments précédents, d'autres issus du cours d'action, certains perçus par tous les spectateurs, d'autres spécifiques à chacun. Cela se matérialise par un réseau des liens et de « non lien » que j'entretiens avec le film.

L'homme mystère sort de sa poche un téléphone portable et le tend à Fred. « Appelez-moi ».

---

<sup>307</sup> La réponse originale de Fred est : « That's fucking crazy man. »



« Appelez-moi »

Fred se saisit du téléphone. L'homme poursuit : « composez votre numéro ». L'image est serrée sur Fred et je suis poussé à me demander comment ressent-il cette situation. Je le vois d'abord s'interroger. Va-t-il s'exécuter ? Il semble hésiter à rentrer dans le jeu de son interlocuteur. Une lueur de confiance apparaît dans ses yeux comme s'il pensait finalement pouvoir sortir vainqueur de ce duel trop absurde pour être crédible. Cette vision de Fred me replace dans un récit où doit nécessairement régner le plausible. Fred me suggère une position à adopter vis-à-vis du film. Le champ des possibles se restreint alors à un univers qui ne peut pas aboutir à une situation irréaliste. Finalement, il compose le numéro de son domicile. La sonnerie retentit deux fois et le téléphone décroche. « Je vous ai dit que j'étais ici. » fait une voix à l'autre bout de la ligne. Durant cette réplique, le contre-champ nous a montré alors le visage de l'homme mystère. Il reste impassible toujours affublé de son sourire ironique et satisfait. Il n'a pas ouvert la bouche un seul instant. Le visage de Fred se décompose, mais, pour moi, la voix au téléphone est difficilement reconnaissable. Est-ce réellement celle de l'individu qui lui fait face ? C'est le visage terriblement affecté de Fred, l'oreille directement collée au téléphone, qui me laisse penser que c'est bien le cas. Fred retire le téléphone de sa bouche pour se focaliser sur son interlocuteur. « Comment avez-vous fait ? »



« Comment avez-vous fait ? »

Fred imagine-t-il qu'il y a une astuce ? Pour ma part, puis-je formuler l'hypothèse qu'un « truc de magicien » est à l'origine de cette supercherie, conférant à cette scène le seul statut d'une farce. Non, il y a derrière cette situation un acte plus déroutant, plus dérangeant qu'une simple blague. L'homme conserve son arrogance. « Demandez-le moi. »

Fred nerveux replace le téléphone devant sa bouche : « Comment êtes-vous entré chez moi ? »



« Comment êtes-vous entré chez moi ? »

La voix qui lui répond tranche avec les intonations tourmentées de Fred : « Vous m'avez invité, je n'ai pas coutume d'aller où l'on ne veut pas de moi. »

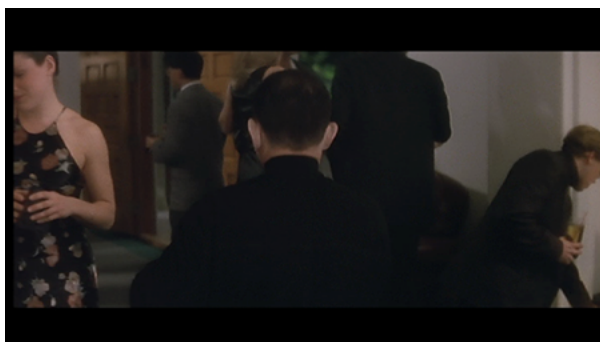
Fred angoissé répond : « Qui êtes-vous ? ». A cette question, l'homme mystère répond par un rire maléfique. Mais pour la première fois, il quitte son sourire figé et se met à rire, franchement.





#### Le rire de l'homme mystère

Dans la bande sonore, son rire devient présent dans le téléphone et à l'image face à Fred. Une réverbération courte manifeste cette double présence du son perçue simultanément par Fred. Ce dernier, tétanisé ne peut prononcer le moindre mot alors que l'homme fait volte face et disparaît parmi les convives après avoir lâché toujours avec un rictus de plaisir : « Enchanté de vous avoir parlé ».



#### L'homme mystère fait volte face et s'en va

La musique d'ambiance réapparaît alors pour nous ramener dans l'espace-temps de la soirée et refermer ainsi la parenthèse de cette séquence.

### **I.3.3.2 Incertitude malgré un cadre d'interprétation restreint**

Dans cette scène, je suis moins sollicité pour mobiliser mon interprétant sur un grand nombre de registres que précédemment, c'est-à-dire vers une multitude de directions. Je ne suis pas, par exemple, stimulé auditivement ou plus précisément engagé par un « écart » placé à l'endroit de l'articulation entre le visuel et le sonore. Même si une nappe de faible niveau participe à me plonger dans la continuité de l'action, elle n'est pas omniprésente et n'entretient pas avec l'image une relation irrationnelle. Le sonore et le visuel ne se démentent pas.



De plus, il n'est pas difficile de prendre des repères et des prises solides sur lesquelles je m'accroche. Cette scène est localisée et temporellement déterminée. Je suis face à la rencontre entre deux personnages, une ligne narrative bien identifiée, mais qui s'enfonce peu à peu dans l'invraisemblable. Dans cette séquence, je ne rencontre pas de distanciation introduite par un bannissement du verbal. Au contraire, il s'agit d'une des rares séquences du film où la communication digitale prédomine. Les mimiques, les attitudes – la dimension analogique de la communication – participe aussi de cette compréhension, mais elle est en cohérence avec les propos échangés par les deux hommes. Le montage de la séquence me mobilise, basculant en champ contre champ d'un individu à l'autre, et me pousse à progresser dans ma compréhension des rôles joués par chacun des protagonistes et des relations qui se tissent entre eux. Ainsi, je suis poussé principalement par le dialogue et sa relation cohérente avec l'image ; mon sentiment est celui d'une emprise réelle sur les mots et les phrases prononcés. Finalement, l'incertitude n'est pas provoquée par une imbrication de ruptures situées à différents niveaux de la relation que j'entretiens avec le film. Ici, même si les doutes sont multiples, je suis centré sur une instabilité à « une » dimension, à un axe de liberté ; je suis fermement guidé et encadré dans la conduction de l'incertitude. Il existe un lien entre chacune des répliques et la suivante, le fil conducteur est solide. L'induction de sens semble moins complexe que dans la séquence de la scène d'amour entre Fred et Renée où le fil d'Ariane, le chemin de la construction narrative, est parsemé d'embûches et d'incertitudes sur les relations mêmes des plans entre-eux, sur la structuration logique du récit, sur la mise en relation d'éléments cohérents à l'origine de la continuité. Dans la scène de l'homme au teint blafard, j'ai le sentiment de progresser en suivant une trace bien identifiée. Mon interprétant n'est pas « dispersé », l'incertitude est soutenue principalement par le contenu même des dialogues, par l'idée du scénario, par l'impossible don d'ubiquité de l'homme mystère.

Dans le cours d'action de cette séquence, le processus interprétatif évolue. La situation narrative située dans le registre de l'insensé, me sollicite et me place en position de chercher à tisser des liens logiques solides et stables. Cependant, cette démarche n'est possible que parce que l'instant présent commence à être découvert, identifié et « gestaltisé ». Jusqu'à présent, au moment où mon processus interprétatif est encore confronté à des signes non encore expérimentés, je me limite à procéder à une interprétation quasi-

narrativisante, inscrite dans le registre de l'action immédiate. J'opère une lecture qui fait seulement appel à une interprétation dont les contours sont circonscrits aux signes qui défilent actuellement devant moi. Ma démarche consiste principalement à découvrir l'homme mystère et ses intentions malveillantes, à comprendre l'intrigue dans laquelle il attire Fred et à établir la nature des relations qui s'instaurent entre eux. Maintenant, sollicité par l'intention de produire des hypothèses plus stables et fondatrices, je peux ancrer cette séquence dans un contexte plus large et commencer à tenter d'établir des liens entre ce qui se déroule et ce qui s'est déroulé. Quelle place, l'homme mystère, peut-il prendre dans le récit ? Est-il seulement issu de l'imaginaire de Fred et produit par son esprit affaibli ? Au contraire, n'est-il pas celui qui annonce la mort de Dick Laurent à l'interphone ? Ne peut-il pas aussi avoir un rapport avec la cassette vidéo déposée sur le perron ?

Dans la construction d'un tout narratif logique, les questions que je peux me poser sont multiples et ouvertes. Elles me donnent l'impression de laisser au cours du déroulement des séquences et de scène en scène, une grande part de libre interprétation. Cela est manifeste par rapport aux situations que je rencontre d'ordinaire dans les films narratifs hollywoodiens et en particulier les films noirs, à laquelle l'intrigue de *Lost Highway* me renvoie dès son commencement. Beaucoup plus induit par contre, est le déclenchement de l'acte de questionnement lui-même. Chaque nouvelle situation filmique « ordonne » au spectateur d'échafauder sa propre réalité de la situation, mais cette réalité ne peut aboutir à une construction stable. Je ne me sens pas guidé pour construire le récit, mes interrogations sont fluctuantes. Par association, les hypothèses plausibles qu'un même spectateur essaye de construire dans le cours d'action de la projection se contredisent, se sapent<sup>308</sup> peu à peu les unes, les autres. La logique nouvellement établie dans le contexte d'interprétation du moment, est battue en brèche l'instant suivant. L'interaction entre les données filmiques et le sens produit – l'isotopie sémantique – devient dès lors de plus en plus tenue. L'improbabilité du récit, l'aporie, s'apparente, au fur et à mesure que le film se déroule, à une situation de « double contrainte<sup>309</sup> narrative ». Le spectateur se trouve coincé

---

<sup>308</sup> Il est étonnant de constater que de nombreux internautes passionnés de *Lost Highway*, par l'introduction d'options narratives dont ils ont produit le sens après la projection, reconstruisent une logique narrative irréfutable. De nombreuses logiques irréfutables différentes s'opposent d'ailleurs !

<sup>309</sup> Palo Alto avance l'hypothèse qu'un individu prisonnier de la double contrainte (*double-bind*) peut développer des symptômes de schizophrénie. C'est justement le mal qui semble toucher le

entre deux (ou plusieurs) hypothèses contradictoires. Un effet d'accumulation de cette situation crée un contexte particulier – phénoménologiquement perceptible – de réception inconfortable et instable. Une prise de conscience<sup>310</sup> c'est-à-dire une mise en sens de la notion d'incertitude peut survenir et s'attacher à nos interprétations narratives.

Néanmoins cette tentative d'exercer une pression sur le spectateur ne peut à elle seule induire le positionnement de ce dernier. L'« incertitude de la construction de sens » proposée par *Lost Highway* autorise des positions – des dispositions cognitives – différentes en fonction de l'expression de l'identité interne du spectateur, c'est-à-dire fonction de son intentionnalité générale, de son intentionnalité présente, de ses connaissances en tant que spectateur, mais fonction également des moments du film. Face à l'accumulation de situations de double contraintes narratives auxquelles il est confronté (déjà dans la première demi-heure du film mais plus encore après l'articulation centrale du film), il est très difficile pour lui, mais peut-être encore possible, de conserver exclusivement une attitude de spectateur enquêteur. Mais, la relation intense constituée au cours du début de la projection entre le film et le spectateur, et qui conduit ce dernier à adopter le mode fictionnalisant, peut être malmenée au point de se révéler finalement fragile. Le film – en ne proposant rien de stable, ni de logique sur lequel appuyer la construction narrative du sens – peut même conduire le spectateur déstabilisé à un refus de fictionnaliser. Jusqu'où peut-on accepter d'être « ballotté » ? Peut-on être indéfiniment invité à l'interprétation sans parvenir à trouver une logique fiable ? Quelle tolérance peut-on accorder à la sensation d'instabilité ? Les réponses à ces questions sont aussi à chercher auprès de chaque spectateur.

Une des façons de ne pas s'enfermer dans cette posture nécessite de constater et d'accepter notre incapacité à construire « La » logique narrative de l'œuvre, c'est-à-dire d'accepter l'idée de l'impossible récit ou de reconnaître l'intentionnalité de l'auteur de nous perdre. Si elle se produit, l'éventuelle prise de conscience de notre vulnérabilité, voire de notre position de spectateur manipulé est essentielle. Elle influence le « choix » de la position adoptée par le spectateur et contribue à modifier à partir de ce moment-là, l'orientation de la construction du sens. La sensation d'instabilité, de vertige, voire d'insatisfaction peut alors se muer en simple sensation de fragilité du sens. Le spectateur peut ne plus se sentir seul responsable de sa difficulté à interpréter. La nouvelle conjoncture de construction filmique du sens, dans laquelle la position du spectateur est bien sûr un élément déterminant, peut alors devenir inductrice d'une plus grande liberté d'interprétation et permettre différents modes de lecture possibles.

---

personnage principal du film !

BATESON, Gregory, *Vers une écologie de l'esprit*, 1977

WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972

<sup>310</sup> Nous entendons « prise de conscience » au sens de Piaget c'est-à-dire comme un acte intériorisé consistant essentiellement en une mise en sens, aboutissant à l'émergence d'une conceptualisation.

PIAGET, Jean, *La prise de conscience*, 1974

*Lost Highway* peut alors jouer dans notre système le rôle reconnu d'un potentiel de significations. Le spectateur ne cherche alors plus éperdument à retrouver des événements filmiques aux significations institutionnalisées, maintes fois expérimentés au cinéma et à la télévision. Le film offre au spectateur un terrain d'interprétations multiples dans lequel il a la responsabilité d'associer les éléments qu'il a perçus et qu'il trouve pertinents. Il devient alors possible de vivre le film différemment par exemple comme une expérience médiatique, une expérimentation ou un spectacle. L'instabilité peut alors devenir richesse perceptive. Il est alors possible de prendre conscience de son corps ou même de sa position de spectateur. Nous pouvons également, aidés par la diversité des variations formelles du film opérées par les « cassures » visuelles ou sonores, adopter les modes de lecture artistique, énergétique ou esthétique.

Une non acceptation de ce changement de posture peut par contre certainement conduire au rejet même de l'illusion cinématographique construite par le spectateur<sup>311</sup> avec l'aide de la narration et du dispositif cinématographique<sup>312</sup>. Nous rejoignons ici ce que Roger Odin appelle le « défaut de réalisme » – précisons dans ce cas un défaut de plausibilité – et qui peut conduire à un « déphasage » du spectateur.

Ici le film tente d'induire un changement de cadre de référence, mais le moment de ce changement est laissé à l'appréciation du spectateur, les positions possibles sont nombreuses et la construction de l'interprétation narrative finale laissée également sous la responsabilité du spectateur. C'est tout un système d'éléments en interaction – bien au-delà des données filmiques elles-mêmes – « qui prend la main ».

### **I.4 Le dérèglement de l'implication du spectateur**

Rapidement mais insidieusement – sans pouvoir préciser exactement à quel moment nous avons commencé à percevoir cette dérive (et nous formulons l'hypothèse que ce moment s'il se produit peut survenir à différents instants en fonction des spectateurs) – nous avons perçu un glissement, une difficulté à être engagé dans l'interprétation. Peu à peu les séquences et leurs successions ne nous permettent pas d'avoir le sentiment d'« une totale

---

<sup>311</sup> Nous n'adhérons pas à l'idée d'un effet systématiquement hypnoïde du cinéma sur le spectateur

<sup>312</sup> BAUDRY, Jean-Louis, Le dispositif, Communications, n°23, 1975

emprise sur elles ». Chacune d'entre elles nous sollicite et nous questionne, mais le sens ne semble pas pouvoir être circonscrit et ne donne que peu de prises. Il paraît tronqué. A cette situation est associée une perception phénoménologique d'activité cognitive intense qui nous incite – si on le souhaite – à prendre place dans le film, à se l'approprier. Mais cela nous contraint à un réajustement permanent de l'interprétant mobilisé – au sens de Peirce – et la conduite de la construction du sens commence à sembler aléatoire, instable, inachevée.

Nous souhaitons développer certains points essentiels relatifs à notre perception de difficulté dans la progression d'une continuité narrative.

### I.4.1 Le son comme déclencheur

D'une manière générale dans cette recherche, notre propos ne s'intéresse pas spécifiquement à isoler, déceler, expliciter et catégoriser, au sein des matières de l'expression, les origines du contenu de l'interprétation et en particulier les racines de la déstabilisation du spectateur. Notre propos ne se centre pas sur une description des particularités structurales des données textuelles de *Lost Highway*. Nous concevons difficilement d'aborder le film sans le relier à son interprète.

Nous souhaitons cependant nous accorder une parenthèse pour préciser en quoi le rôle du son, dans sa relation à l'image, peut participer à la sensation de porte à faux, perçue par le spectateur. Toutefois, nous n'abordons pas cette question sans l'explicitier au travers des relations entretenues avec le sujet spectateur. Nous nous intéressons ici spécifiquement à l'utilisation d'une couche d'éléments sonores, qui inclut à la fois des musiques, des ambiances et des bruits.

Dans *Lost Highway*, la puissance synesthésique s'appuie sur une interaction image-son complexe qui exploite à la fois les cohérences sémantiques, les coïncidences temporelles<sup>313</sup> et les congruences des mouvements et déplacements. Notre perception s'appuie – pour mieux le transcender ensuite – sur notre habitude de l'expérience de l'écoute des musiques, en particulier lorsque ces dernières ne viennent qu'appuyer de manière empathique le propos du film. En général, dans la réception filmique,

---

<sup>313</sup> Michel Chion parle de synchronèse.  
CHION, Michel, *L'audio-vision*, 1990, p. 55

cette expérience conduit à associer musique et image sans se poser la question de l'origine de la source de cet accompagnement mélodique. Dans ces situations, la musique n'est alors plus écoutée comme un ensemble orchestral autonome, mais est entendue pour les qualités (vivacité, tristesse, rapidité, stridence...) qu'elle associe à celles des images. De ce fait musique et images, scellées sémantiquement dans l'esprit du spectateur, ne sont plus dissociables. La musique, par empathie, se laisse oublier ; elle est masquée.

Dans *Lost Highway*, cette perception de bande sonore dissimulée est utilisée, détournée même. La sensation d'osmose ne s'appuie d'ailleurs pas que sur les relations images-son, mais également sur les relations son-son où les parties musicales – musicales parce que ce sont des instruments qui les produisent – sont traitées comme des ambiances et des bruits. De ce fait, la perception fusionnelle est encore plus totale, parfaitement simulée. Il devient difficile de revenir – même par une approche phénoménologique – à la source des interprétations et surtout des émotions. Les images et les sons se cachent les uns derrière les autres et tapis dans l'ombre, peuvent surgir sans prévenir.

C'est sur ce principe qu'en divers moments de tension narrative, des ponctuations sonores apparentées à des bruits, sont produites par des instruments de musique. Nous sommes alors confrontés à un son au double statut, qui selon le moment du film et notre interprétant peut être perçu comme renforçant plutôt la dimension musicale ou comme appuyant plutôt un événement narratif et de ce fait prenant place dans la diégèse. Ces ponctuations, peuvent contribuer à renforcer l'instabilité ambiante. Elles sont à la fois intégrées à la musique et au récit. Nous les faisons fusionner sémantiquement avec l'image, mais elles fusionnent acoustiquement et par leur similitude de forme – au sens *gestalt* du terme – avec la musique. Cette double intégration narrative et perceptive nous conforte dans l'impossibilité de nous prononcer et peut renforcer l'indécision.

Nous souhaitons par ailleurs, au sujet du son, formuler quelques remarques. Prenons d'abord celle du peu de dialogue mais surtout de l'épure de dialogue utilisé dans *Lost Highway*. Cette sobriété – par moments quelques mots seulement prononcés de manière évasive sans expression excessive – nous prive bien souvent du cadre et du contexte dans lesquels l'interprétation pourrait se construire sans faille. Or même au cinéma, la thèse que Searle démontre reste vraie : « la notion de sens littéral d'une phrase n'a

d'application que relative à un ensemble d'assomptions contextuelles ou d'arrière plan. »<sup>314</sup> Le dispositif d'ouverture propre à encourager la décentration cognitive du spectateur, est renforcé.

Nous avons mentionné combien les nappes soutenues de son, non seulement se laissent peu percevoir mais ne permettent pas une identification des sources qui les produisent. Dans le prolongement de cette démarche, les sons plus pulsionnels, ceux qui d'ordinaire en tant que bruits sont les plus signifiants, ne sont bien souvent qu'un indice « au second degré », c'est-à-dire non corrélé aux caractéristiques intrinsèques de la source sonore et de ses fonctions narratives. Ils se révèlent alors seulement, comme indice d'un événement de l'action filmique en court, comme changement de situation dans la narration, une sorte de ponctuation. Le son est alors une fois de plus un stimulateur, un inducteur de sensation, moins directement un inducteur de sens. Il nous suggère : « c'est ici qu'il faut être attentif, qu'il se passe quelque chose, qu'il faut comprendre ». Or cette injonction à l'aperception n'est pas suivie d'un point d'ancrage ferme, d'une interprétation solide. Le spectateur construit sa propre option, mais sent qu'il ne tient rien de déterminant. Cette injonction si prégnante, suivie de cette liberté d'interprétation nous place de nouveau dans l'expectative, face à une situation paradoxale, une position de double contrainte inductrice d'interrogations et d'ambiguïté.

Le son, loin de nous contraindre à inférer dans un sens bien déterminé, contribue à mettre nos sens en éveil. Il renforce notre perception de vivre une conjoncture de construction filmique de sens qui propose des potentialités de signification. Avec le son, les situations filmiques de « *Lost Highway* » nous incitent à scruter les données, à percevoir de multiples indices ; il nous déclenche. Ainsi, si au cours de la projection, l'intentionnalité du spectateur et l'expression de son identité le confortent dans cette démarche, un état de suggestibilité construit au sein de la situation, peut renforcer encore, dans un mouvement circulaire, son engagement dans la perception sensorielle. Il n'est pas guidé dans la construction d'une logique narrative, mais seulement encouragé à le faire.

Ces incertitudes renforcent l'engagement du spectateur et contribuent à consolider la mise en phase du spectateur. Or, la mise en phase, dans un mouvement plus large que celui de l'association de l'image et du son, « suppose que je reverse le travail de l'ensemble des paramètres filmiques au

---

<sup>314</sup> SEARLE, John Rogers, *Sens et expression*, 1982, pp. 167-188

service du récit ; cela signifie que tout le travail plastique, rythmique et musical du film, que toute la dynamique du montage, du jeu sur les regards et des cadrages ainsi que la façon de jouer des acteurs doivent être rapportés au travail du récit. »<sup>315</sup> L'incertitude – jusqu'à un certain point – peut concourir à l'implication du spectateur.

#### I.4.2 Une oscillation très critique

Dans notre expérience cinématographique de *Lost Highway*, les premiers moments incertains et instables, peuvent apparaître, dès l'entame du film, avec la prise de conscience d'une certaine difficulté à aboutir à un élément résistant, à une isotopie sémantique<sup>316</sup>.

Dans le cours d'action de la projection, nous parvenons à appréhender chacun des événements filmiques indépendamment. Les interrogations que chacun d'entre eux sous-tend, sont déjà nombreux<sup>317</sup>, mais dans un premier temps, notre connaissance du récit cinématographique nous permet d'admettre tant de sollicitations et d'attendre de pouvoir rapidement éclairer les zones d'ombre. Il en découle simplement, une impression de fragilité permanente du sens, une sensation de fuite en avant.

En parallèle, la multitude des interrogations ne nous désarçonne pas, parce qu'elle s'efface un peu, au profit de l'action située de la projection et de l'« inarrétabilité » de la diffusion qui nous projettent dans l'instant suivant et nous enjoint de centrer notre interprétation sur les données filmiques en cours. Dans l'attente de moments plus stables et réconfortants, nous parvenons, pendant un temps, à maintenir notre application à suivre un récit.

Si les séquences pouvaient être considérées indépendamment les unes des autres, les incertitudes seraient cantonnées à un niveau parfaitement

---

<sup>315</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 42

<sup>316</sup> Roger Odin cite A. J. Greimas qui, par le vocable isotopie, entend un ensemble redondant d'éléments assurant la cohérence d'une construction.

ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 29

<sup>317</sup> Pour la première séquence, celle où Fred Madison entend « Dick Laurent is dead » à l'interphone, nous avons noté :

Pourquoi Fred Madison est-il stressé ?

Mais qui parle (ou a parlé) dans l'interphone ?

Fred Madison sait-il qui a parlé dans l'interphone ?

Sait-il quelque chose sur ce meurtre ?

Sait-il quelque chose que je ne sais pas ?

Pour la suivante, celle du club de jazz, d'où Fred appelle Renée au téléphone

Est-elle sortie ? Pourquoi a-t-elle menti ? Le trompe-t-elle ? Est-elle morte ?

A-t-elle été assassinée ? Le film a commencé depuis moins de deux minutes !



acceptable. Mais cette sensation de ne pas parvenir à un sens achevé se concrétise davantage encore et se renforce dans la succession des séquences. Edward Branigan appelle « oscillation critique » (*critical oscillation*) une succession de phases durant lesquelles, à un moment du film, le spectateur construit un objet cohérent puis bascule à un moment suivant dans une autre construction (une autre hypothèse). L'oscillation critique s'interrompt lorsque plus tard l'interprétation s'appuie sur un élément « résistant » capable de faire intervenir le contexte narratif<sup>318</sup>. Au cours de l'avancée du film, la construction narrative s'inscrit dans une succession d'oscillations critiques. Les unes remplaçant les autres à un rythme élevé.

Lorsque le cadrage de l'observation du spectateur reste court, c'est-à-dire lorsque les éléments qu'il mobilise sont ceux, présents à l'image ou au son au moment considéré (ou ceux qui viennent juste d'être diffusés), cette oscillation critique se maintient à un niveau acceptable.

Cette notion d'acceptable, est d'ailleurs fonction du contexte dans lequel le spectateur se trouve lorsqu'il rentre dans la salle et des connaissances qu'il a sur le film et l'auteur. Savoir à l'avance que l'on va voir un film dans lequel on ne pourra pas avoir la maîtrise de l'interprétation, ou même seulement dans lequel de la place sera laissée à notre interprétation peut modifier le contexte de réception et éviter l'entêtement de la recherche de la logique du récit à tout prix. Cependant, même s'il est possible d'acquérir une expérience des narrations difficiles, il n'est pas envisageable, tant que le mode fictionnalisant est activé, d'accepter de remettre en cause toute construction causale et de se laisser « flotter » sans chercher à repérer l'axe du temps et sans intention d'établir des relations narratives entre les événements.

Dans le cas de notre lecture de *Lost Highway*, à la conduction rationnelle d'une construction de sens, à la mise en histoire et la symbolisation des événements racontés a commencé à se substituer une réception plus orientée vers les qualités peirciennes, les sensations et les affects. Privé d'une construction narrative accomplie (principalement factuelle), notre processus sémiotique du spectateur s'est davantage appuyé sur un interprétant rhématique. Une conjoncture de construction filmique de sens spécifique s'est mise en place, relâchant son étreinte sur l'interprétation des faits fictionnels et accroissant son emprise sur les sensations.

---

<sup>318</sup> BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, pp. 189-191.

### **I.4.3 Un premier niveau de compréhension de l'avancée des significations**

Jusqu'à présent, nous avons privilégié la rencontre avec le film *Lost Highway* en tentant de mettre en valeur le cheminement et les avancées progressives des significations telles que nous les avons perçus. Si nous avons dans ce premier chapitre rendu compte principalement de nos interprétations et sensations au travers d'une description appuyée des situations et des données filmiques, c'est parce que nous considérons qu'elles constituent logiquement et didactiquement, dans la situation de communication liée au dispositif cinématographique, le lieu d'une focalisation de la perception et de la construction de sens. Il y a, et ce n'est pas une concession au principe de l'immanence, mais à une forme de suprématie des données filmiques, une situation de communication dans laquelle le spectateur ne peut, à l'origine, se soustraire de la proposition des matières audio et visuelles.

#### **I.4.3.1 Un point au sujet de *Lost Highway***

De plus, nous percevons *Lost Highway* comme un film dont les contraintes internes au texte sont atypiques. A certains moments, il peut d'une part, proposer une place de choix au spectateur en lui laissant – s'il parvient à l'assumer – une grande responsabilité dans la construction de la trame narrative et de ses règles d'assemblage. Or, ces dernières sont fluctuantes et la narration souvent insaisissable si on la compare aux formes auxquelles ce film peut nous renvoyer (proche de celles des films de fiction à suspense hollywoodiens<sup>319</sup>), et qui influencent par la suite nos intentionnalités de spectateur et notre lecture de nombreux instants du film. D'autre part et simultanément, *Lost Highway* sollicite sans relâche le spectateur à un rythme soutenu, pour l'enjoindre d'effectuer cette interprétation si difficile et mouvante.

De ces deux perceptions paradoxales (la difficile interprétation et l'incitation à l'interprétation) naissent, par moment, des situations de double contrainte, qui renforce encore la sensation d'instabilité.

---

<sup>319</sup> BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, 2000, pp. 117-157

Si, dans le cadre de cette recherche, nous nous arrêtons à une analyse de la première moitié du film, suffisante, dans notre démarche, pour questionner la progression pas à pas des significations, nous pouvons néanmoins préciser, avant de reprendre la logique de notre discours, que cette perception se prolonge et s'amplifie lors de la suite du film, et finalement, peut se manifester au point de ne pas être supportée par certains spectateurs (certains d'entre eux sont des critiques). C'est d'ailleurs sûrement au niveau de cette difficulté à assurer la logique constitutive du récit, que ce film divise. Une difficulté dont le spectateur prend conscience au travers de l'accumulation des constructions de sens instables, phénoménologiquement perceptibles, qu'il rencontre.

Néanmoins, si nous pensons que les contraintes du texte filmique de *Lost Highway* poussent le spectateur dans des situations d'interprétation critiques, l'acceptation du manque d'intelligibilité et l'adhésion à l'acte d'adapter sans cesse ses interprétants, sont propres à chaque spectateur. Ce dernier est alors conduit par sa prise de conscience de l'impossible narration, sa capacité à prendre de la hauteur<sup>320</sup> ou du recul dans le cours d'action<sup>321</sup> et son acceptation d'être soumis à l'incertitude.

Plus tard dans le film, lorsque nous avons commencé à sentir que le fil conducteur nous échappait davantage encore, nous avons été incités à chercher à dépasser le cadre des seules données narratives en guettant des signes de l'énonciateur de la production, comme pour trouver ailleurs, une orientation logique à notre démarche. Nous avons pu alors chercher à nous référer aux logiques narratives auxquelles David Lynch nous a déjà habitués. Nos interprétations ne se limitent plus alors à trouver des logiques internes aux données du film lui-même, mais mobilise ce que nous savons des lois qui fondent les autres films de l'auteur ou des lois qui guident – selon notre connaissance de l'auteur – la propre démarche de ce dernier.

Nous pouvons aussi, à certains moments, faire appel aux critiques que nous avons pu lire avant le film, pour qu'elles nous guident – par des indices extérieurs au film – dans notre démarche de construction du sens. Dans la situation que nous avons rencontrée, nous avons nécessairement tenté aussi de nous appuyer sur notre expérience antérieure de la projection de ce film. Quel niveau de compréhension du film, perçu antérieurement, nous a guidé

---

<sup>320</sup> Les théories systémiques de l'Ecole de Palo Alto, explique comment pour sortir d'une situation de double contrainte, il est nécessaire de passer au méta-niveau, c'est-à-dire de recadrer.

<sup>321</sup> Les interprétations narratives globales et logiques du récit de *Lost Highway* faites par des internautes ont été « reconstituées » à posteriori, après la sortie de la salle de projection.

pour constituer un arrière plan contextuel susceptible d'orienter la lecture des événements en cours ? Difficile de répondre tant la première diffusion en salle nous avait déjà laissé perplexe ! Aucun schéma narratif pré-établi, ni aucune logique précédemment érigée n'est venue, nous semble-t-il, appuyer notre démarche d'interprétation au cours de notre recueil de données. Est-ce réellement possible ?

Dans ces cas limites, nous nous incitons nous-mêmes, pour sortir de l'impasse dans laquelle le film essaye de nous placer, à tenter de placer les signes filmiques perçus dans différents systèmes de lecture des données. Nous insérons les données dans nos propres cadres contextualisants. Dans cette expérience ultime (nous avons perçu des moments de dérangement intense), le film ne peut maîtriser les relations que nous allons mobiliser. Ces dernières sont principalement construites par notre logique interne et orientées par notre intention de trouver le bon « angle d'attaque ». Ainsi, nous allons opérer des mises en relation qui débordent la seule prise en compte des données textuelles et des relations qu'elles entretiennent entre elles.

A ce titre, *Lost Highway* est un matériau « starter », un potentiel suggestif favorisant la décentration, la co-construction de sens et permettant au spectateur de croiser les données filmiques qu'il perçoit et au-delà les hypothèses narratives qu'il échafaude, avec sa propre vision du monde. Il laisse chaque spectateur construire des situations complexes ou plutôt le maximum de complexité que le spectateur peut construire. Il tente de proposer une forme de construction peut-être non encore expérimentée par le spectateur. Ce film détient un certain potentiel propre à nous engager et à décupler notre activité cognitive. Mais les particularités de notre engagement ne s'expliquent pas qu'au travers d'une certaine intensité narrative. Elle s'exprime aussi par la complexité de la relation que nous essayons d'entretenir avec le film, même si finalement cette dernière se développe quasi exclusivement selon l'axe fictionnalisant.

### **I.4.3.2 Un double mouvement d'interprétation fictionnel**

Notre démarche liée à la compréhension du mouvement progressif de l'interprétation, nous a conduits, dans le chapitre I, à mettre en valeur le cheminement et les avancées progressives des significations au fur et à

mesure de leurs survenues. Mais, cette démarche ne se solde pas seulement par un compte rendu de notre recueil de données phénoménologiques. Nous avons rédigé ce texte en structurant notre propos selon une organisation conforme au choix de notre méthode.

En effet, au cours de ce chapitre, notre logique discursive se construit au travers des démarches de codification et de catégorisation de notre corpus, ces dernières constituant les deux premières étapes de l'approche qualitative de théorisation.

Comme nous avons proposé à notre lecteur de suivre nos perceptions dans la continuité, sans faire réellement de rappel des différentes étapes rencontrées, il est temps de faire un point sur cette première phase pour pouvoir ensuite, dans le chapitre II de cette thèse, questionner ces premières réflexions et poursuivre notre marche en avant vers une tentative de description plus avancée de l'émergence de la poussée significationnelle.

Dans ce chapitre I, « L'expérience de la construction de sens », nous avons décrit la logique de notre rencontre sous forme d'une évolution catégorisée en plusieurs temps :

- Basculer dans le film et se demander où l'on se situe (voir deuxième partie, I.3.1.1 Où suis-je ?),
- Convoquer le mode de lecture fictionnalisant (voir deuxième partie, I.3.1.4 L'induction du mode de lecture),
- Sentir qu'un fil conducteur se construit (voir deuxième partie, I.3.1.3 De l'instant présent à l'instant suivant),
- Penser que l'on va pouvoir échafauder une logique narrative (voir deuxième partie, I.3.2.1 Le pacte de la déstabilisation interdite),
- Peu à peu réaliser que l'on appréhende tous les éléments significatifs sans parvenir à constituer fermement une ossature, une logique narrative stable (voir deuxième partie, I.3.3.2 Incertitude malgré un cadre d'interprétation restreint),
- Finalement, commencer à éprouver une réelle difficulté à être engagé dans l'interprétation (voir deuxième partie, I.4 Le dérèglement de l'implication du spectateur)

Cette succession de perceptions, catégorisée selon l'expérience que nous en avons eue, peut être présentée selon une logique plus schématique. Nous regroupons alors les étapes ci-dessus en un double mouvement paradoxal.

Nous percevons d'une part une réelle progression dans la compréhension du film et d'autre part, simultanément, nous percevons une certaine régression. Plus nous prélevons d'éléments au sujet des situations et plus il semble difficile de cerner des cohérences.

### I.4.3.2.1 Le premier mouvement : vers la fiction

Au fur et à mesure de notre marche en avant dans le film, nous nous déterminons rapidement sur le mode de lecture fictionnalisant à adopter, nous définissons le type d'œuvre auquel nous sommes confrontés, nous construisons un monde diégétique riche.

Nous avançons avec le sentiment d'une progression globale dans le monde de la fiction.

Au-delà, nous pénétrons des situations où règnent l'intrigue, nous approchons des personnages de très près, nous entrons dans leur intimité physique et psychique, nous pensons percevoir leurs doutes et leurs faiblesses. Nous avançons dans les logiques proposées par le film, nous sommes engagés et partie prenante. Il y a dans notre rencontre avec *Lost Highway* une certaine densité d'objets à percevoir, à comprendre et à interpréter.

L'avancée dans le film peut laisser penser que nous cheminons classiquement au sein du film. Elle s'accompagne d'une connaissance du monde du film, des personnages, des objets, du lieu de l'action, de l'ordre de succession des actions... Il se produit une sorte de spécialisation, comme une expertise de l'environnement diégétique dans lequel nous comprenons le film. Il y a bien ici une réduction progressive du champ des possibles. Le monde se précise.

Les éléments perçus, compte tenu de l'incroyable capacité qu'a eu *Lost Highway* de nous accrocher<sup>322</sup> se convertissent instantanément en indications à mobiliser au niveau narratif. Cette progression dans le film s'accompagne d'une certaine stabilité de notre intentionnalité. Nous sommes, presque sans interruption, mis en phase et structurons le monde du film et ses attributs par une intentionnalité fictionnalisante assurée et durable.

---

<sup>322</sup> En écriture de scénario, le terme anglais significatif du moment ou de l'événement qui implique le spectateur se dit « *hook* », le crochet.

I.4.3.2.2 Le deuxième mouvement : une impression furtive et changeante

Pourtant, assez rapidement, nous avons le sentiment d'un cheminement laborieux au cours duquel nous sommes toujours maintenus à un niveau insuffisant pour parvenir à une narration « pleine et entière ». D'abord, nous éprouvons déjà des difficultés à valider avec certitudes des événements décrits dans l'instant présent comme des mimiques, des attitudes, des phrases lapidaires ou inachevées. Mais plus encore, nous avons le sentiment d'une succession d'événements partiellement non reliés, plutôt que d'une véritable continuité narrative.

Nous pouvons, à l'origine de cette impression, citer des particularités de la structure filmique de *Lost Highway* et présenter une explication raisonnée du système formel de l'induction du sens proposée par le film.

Nous notons alors :

Une gestion parcimonieuse de la monstration :

- Des bruits ou des indices sonores nombreux, mais peu explicites ; il est difficile de repérer l'origine des sons même lorsque ces derniers interagissent avec les images,
- Des images souvent très contrastées, sous-exposées ou sur-exposées (certaines zones de l'image ou certains détails sont peu visibles),
- Des sons d'ambiance qui ne qualifient pas les lieux ou les personnages,
- Des cadrages souvent serrés qui occultent les éléments environnants qui soutiendraient la compréhension,
- Des interactions image-son qui maintiennent le doute sur leurs origines et fournissent souvent des interactions sémantiques peu évidentes,
- Des dialogues épurés, sobres, peu explicites voire tronqués,
- Des expressions du visage peu marquées.

Une organisation narrative qui autorise des axes de liberté d'interprétation et ne flèche pas le sens de manière univoque :

- Des situations inhabituelles et étranges,
- Une logique narrative sinueuse où les séquences se succèdent sans proposer de lien de causalité narratif stable (le film ne nous accompagne pas vers une option ferme, notre interprétation n'est pas guidée dans la construction d'une isotopie).

Cette structuration narrative et cette mise en forme des données filmiques constituent un matériau filmique starter, un potentiel déclencheur

d'interprétations. Mais, ce potentiel ne semble pas fournir les clés constitutives d'un fil conducteur.

Si l'événement ne peut réellement s'insérer dans une logique d'ensemble, c'est qu'un cadre contextuel, inféré par le spectateur, ne peut lui être pleinement associé. L'événement auquel j'assiste est maintenu à un niveau interprétatif proche de celui de la narrativisation ou au moins, à un niveau inférieur à celui d'une construction narrative achevée. Par construction narrative achevée, nous signifions – par opposition à ce que nous percevons dans la logique narrativisante – une succession logique d'événements qui, même si elle suscite l'interrogation, permet d'établir une chaîne suffisamment stable et logique de relations spatiales, temporelles et causales (même si ces relations, agencées par la construction scénaristique, peuvent se révéler erronées par la suite).

### I.4.3.2.3 Mouvements d'interprétation fictionnels et intentionnalités

Ce double mouvement permet de préciser deux niveaux d'intentionnalités.

Le premier niveau mobilise un engagement qui cherche à structurer les données pour construire un récit. Il est un niveau d'intentionnalité fictionnalisant relativement immuable tant que cette volonté de produire une logique d'ensemble narrative et fictionnelle subsiste. Il peut se maintenir au cours de la compréhension d'un événement ou même, dans un cadrage plus large, d'une intrigue dans son ensemble ou, pourquoi pas, dans un film entier. Il est rare tout de même qu'un niveau d'intentionnalité fictionnalisant ne soit pas interrompu au cours du film par une lecture énergétique, esthétique...

Le deuxième niveau d'intentionnalité est plus complexe à définir, car il est fluctuant en fonction des moments du film et des questions que nous posons à son sujet. Il ne peut être question, cela ne correspond pas directement à nos objectifs, de le catégoriser davantage, par exemple en sous-niveaux. Disons simplement que ce deuxième niveau d'intentionnalité est consécutif à la perception de chacune des micros situations que nous comprenons et qui nous placent en position de nous interroger par rapport à ce qui est narrativement perçu. Nous sommes alors, contrairement à la situation précédente, principalement menés par une logique de lecture des événements plutôt que par une intention de relier un flux des données filmiques.



Dans le premier cas, il y a une forte intention de construire et de structurer. Dans le deuxième cas, qui s'appuie nécessairement sur le premier, nous orientons notre regard en fonction d'événements compris, de situations disséquées et scrutons les données filmiques pour répondre à cette intentionnalité conçue dans l'instant présent. Il y a ici, peut-on dire, une définition de l'intentionnalité variable en fonctions des situations, mais variables également en fonctions des interprétants convoqués par un même individu et bien sûr par des interprétants d'individus différents. Finalement ce deuxième niveau d'intentionnalité se caractérise par son influence sur la manière de scruter les événements perçus dans le cours d'action ; il est réactionnel.

Les questions que nous pouvons nous poser au fur et à mesure de notre progression dans le film caractérisent ce deuxième niveau d'intentionnalité plus spécifique, centré sur les actions prises dans leur continuité. Dans le cas de notre rencontre avec *Lost Highway*, ces questions méritent d'être plus explicitées. Il s'agit d'un point central sur lequel nous souhaitons revenir avant d'aborder le chapitre II.

### I.4.3.3 Un intense questionnement révélateur

Les deux niveaux d'intentionnalité précédemment décrits interagissent fortement. Lorsque j'avance dans le film, mon intention, de construire une continuité logique et plausible, sur laquelle pourront s'appuyer mes interrogations, et qui pourra simultanément permettre une raréfaction de mes incertitudes, s'accroît. Cette raréfaction, ce resserrement des possibles est un sentiment majoritairement perçu lorsque nous assistons à la projection d'un film, mais au-delà même dans toute situation d'échange en communication<sup>323</sup>. Elle me permet d'articuler narrativisation et narration, c'est-à-dire d'insérer et d'imbriquer, par la constitution de liens logiques présents dans le récit et/ou issus de mon interprétant, l'instant présent dans un cadre narratif d'une durée plus grande. Dans notre expérience de *Lost Highway*, nous travaillons toujours à joindre narrativisation et narration, mais ces deux constructions ne parviennent pas à s'articuler pleinement.

---

<sup>323</sup> Pour Paul Watzlawick, les messages ouvertement échangés deviennent partie intégrante du contexte interpersonnel en question et marquent les limites d'une interaction ultérieure. Tout échange de message restreint le nombre d'échanges suivants possibles. WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, p. 132

### I.4.3.3.1 Une intense activité cognitive

Cette démarche interprétative se concrétise par la formation d'un grand nombre de questions et conduit à une perception subjective de manque de stabilité et de logique narrative. Cette impression trouve en partie son origine dans une intense activité cognitive. Ces questions, leurs natures, leurs fréquences, leurs diversités révèlent cette perception de déséquilibre.

En amont, elles matérialisent le fait qu'une interprétation ait conduit à une compréhension, mais à une compréhension inachevée associée à une perception d'incomplétude.

En aval, les questions anticipent et manifestent la naissance d'une intentionnalité qui peut se maintenir ou disparaître à la suite de nouvelles propositions faites par le film. *Lost Highway* conduit le spectateur à un questionnement intense, fluctuant et évolutif et l'engage à se mobiliser pour parvenir à conduire la succession des événements de manière solide, pour ancrer les constructions narrativisantes, dans un cadre plus large, un cadre susceptible de fournir une dimension narrative aboutie.

Par exemple, lorsque Fred Madison entend « Dick Laurent is dead » à l'interphone, quelle orientation donner à ce fait narratif ? Comment dépasser le sens des mots et apporter une autre dimension à cette phrase en l'insérant davantage dans le récit ? Doit-on comprendre que Fred est complice, témoin ou victime ? Comment le situer dans le schéma actanciel si important pour l'orientation à donner au récit ? Pour lui, la mort de Dick Laurent est-elle une bonne nouvelle ou une nouvelle redoutée ? Vient-il d'apprendre la mort d'un rival ou d'un ami ? Est-il rassuré ou se sent-il menacé ?

Comment, au-delà de la factualité de l'annonce de cette mort, doit-on comprendre et orienter notre compréhension de l'histoire à venir ? Quelle organisation et clarification du récit pouvons-nous faire ? Difficile de répondre.

Si, l'intense interrogation relative au cas « Dick Laurent is dead » peut sembler logique, étant placé en tout début de film, d'autres situations, localisées à d'autres moments, donnent à révéler la même difficulté à insérer les faits dans un réseau cohérent de significations.

### I.4.3.3.2 Un axe difficile à circonscrire

Les interrogations que nous nous posons révèlent une préoccupation principalement fictionnalisante. Nos questions sollicitent, sans réelles hésitations, quasi exclusivement l'espace du récit. Les interrogations, portées

par notre interprétation, ne sont pas à chercher dans un difficile positionnement des modes de lecture. Nous n'hésitons pas, par exemple, à adopter une lecture plutôt fictionnalisante, documentarisante ou spectaculaire<sup>324</sup>.

Le premier mouvement, celui que nous avons décrit comme centré sur le mode de lecture fictionnel, n'est donc pas principalement à l'origine de nos incertitudes. Nos difficultés se situent ailleurs.

Le deuxième mouvement que nous avons décrit, celui qui organise les événements les uns avec les autres est lui rendu beaucoup plus complexe. Cela se manifeste au travers des questions posées. Chacune ou presque, dans sa formulation, met en évidence notre gêne, en tant qu'interprète, d'avoir à appliquer un contexte narratif clair aux événements qui sont identifiés. Cela apparaît au travers de la multitude des questions que je peux me poser au sujet des situations que je rencontre, et ce dans un temps très limité. Ces questions sont bien insérées dans un cadre diégétique, mais celui-ci n'est pas stable ; l'action n'est pas tendue vers une perspective clairement identifiée alors que, dès les premières minutes, nous nous attendons à ce qu'une problématique précise émerge et définisse une question centrale ou un faisceau de questions convergentes.

Lorsque nous regardons *Lost Highway*, devons-nous nous demander qui est l'auteur du message à l'interphone ? et chercher dès lors à interroger le film dans ce sens ; dois-je questionner les relations entre Fred et Renée ? Et envisager que c'est ici qu'un événement risque de se produire ; devons-nous penser que c'est Fred qui doit mobiliser notre attention ? devons-nous imaginer que c'est l'énigme des cassettes vidéo qui va porter le récit ? Est-ce l'homme qui sort du club de jazz que nous devons identifier pour – le cas échéant – le reconnaître plus tard prenant une nouvelle place dans le récit ? Quelle est la problématique générale qui va s'instituer en tant que cadre général de l'action ? Nous pouvons parfaitement « agréger » quelques-unes de ces questions et leur trouver une logique d'ensemble, une *gestalt*, mais dans le temps de la projection, le nombre élevé de questions me contraint à déplacer sans cesse cette logique mouvante. Dans quel espace spatio-temporel se situe l'instant présent ? Fred vit-il réellement ce à quoi nous assistons ou basculons-nous dans un monde onirique ? Cette réorganisation

---

<sup>324</sup> Le film *C'est arrivé près de chez vous*, à l'inverse, pose justement comme difficulté au cours des premières minutes du film de parvenir à adopter un mode de lecture adapté. Les questionnements sont alors centrés sur le statut des personnages situées quelque part entre documentaire et fiction. *C'est arrivé près de chez vous* est un film belge de Rémy Belvaux de 1992.

s'apparente à un réajustement, c'est-à-dire un basculement de l'ensemble des hypothèses fondatrices du récit, constituées en contexte narratif. Nous essayons de trouver un faisceau concordant de liens qui va régir les possibles qui vont émerger ensuite. Mais de nouveaux éléments font vaciller ce faisceau concordant et nous obligent à un rythme soutenu à nous « redéployer » c'est-à-dire à envisager de nouveaux possibles, parfois radicalement différents des précédents.

### I.4.3.3.3 Des écarts à franchir, des significations à « abduire »

La complexité réside également dans cette notion de passage d'un possible à un autre. La nature des écarts, que nous sommes amenés à franchir pour passer d'une option narrative à une autre, participe de notre perception de déséquilibre. Ces écarts ou « interstices narratifs » pourraient se décrire par le jeu des permanences et ou des modifications des liens constitués au sein du réseau complexe et structuré, de la construction narrative. Ainsi si l'on considère les interactions présentes au sein du réseau conceptuel de l'action, on constate par instants une certaine permanence liée à la continuité de la présence des personnages, -en particulier celle de Fred Madison<sup>325</sup>-, et à l'unité des lieux, en particulier la maison du couple dans la première moitié du film. Pourtant, parfois, une ambiguïté dans la lecture des événements provient de la difficulté à éprouver la continuité du lien spatio-temporel de l'action.

Sommes-nous dans une situation où l'action est réellement vécue ? Devons-nous comprendre qu'elle se situe dans le monde du rêve ou de la pensée ? Du coup, quel poids affecter à l'événement dans la construction narrative ? Quelle place lui allouer ?

Par ailleurs, s'il est possible d'établir des relations causales entre les événements comme le malaise apparent de Fred, ses doutes sur la fidélité de Renée, les difficultés rencontrées au cours de leur relation sexuelle ; ces liens sont fragiles et ténus. Ils ne sont pas fermement déduits, mais reposent sur des suppositions tirées à partir de faits incertains ou plus encore d'attitudes dont seules les qualités peirciennes des signes émergent (un rictus peu perceptible peut faire penser à un sentiment de malaise, une simple phrase lapidaire peut amener à croire à l'indifférence de Renée...).

---

<sup>325</sup> La permanence de ce lien élémentaire que constitue les personnages d'un récit est même bousculé dans *Lost Highway* puisqu'au milieu du film, Fred Madison, incarcéré dans une cellule est remplacé (!) par un autre personnage : Pete Dayton.

Notre démarche de spectateur est inductive ou abductive, plus rarement déductive, assurée et rassurante.

De plus, d'autres liens de cause à effet, à un niveau de narration supérieur, sont encore plus indiscernables et pourtant semblent essentiels pour la progression de l'intrigue. Il s'agit des relations entre les angoisses de Fred, la mort supposée de Dick Laurent, la cassette vidéo, l'attitude équivoque de Renée qui semble cacher la cassette... Or chaque élément signifiant (à la base lui-même de la constitution d'un maillage susceptible de fournir un cadre d'interprétation aux faits filmiques suivants) n'est pas directement proposé par le film ; il est au plus suggéré et renvoie à l'interprète et à ses interprétations antérieures.

### **I.4.3.4 Comment affiner davantage une logique de l'émergence du sens ?**

Notre expérience cinématographique de *Lost Highway* – très différente de nombreuses autres – nous semble donc révéler des situations de construction de sens particulières. La structure narrative aporique (cet argument est le leitmotiv des critiques cinématographiques de *Lost Highway*) et déstabilisante de ce film, particulièrement marquée au moment où les personnages sont purement et simplement remplacés, n'est pas suffisante pour expliquer comment nous avons pu percevoir ce film. Elle ne peut à elle seule expliquer les perceptions complexes de vacillement que nous pouvons rencontrer.

Dès les premiers instants de la projection du film, nous avons essayé de montrer combien il est déjà possible d'occuper des espaces d'interprétation. Malgré les multiples intrigues proposées à notre lecture fictionnalisante et notre connaissance de ce film, nous avons compris *Lost Highway* comme un film stimulant mais dans lequel nous pouvons parvenir à trouver une cohérence. Pour progresser dans l'expérience filmique de notre recueil de données, nous entretenons une relation avec ce film qui se tisse au fur et à mesure, à la fois au travers de ce que nous comprenons du film et également par les questions que nous pouvons nous poser au sujet du récit. Ces liens constituent un véritable couplage entre nous-même et le film, un couplage sans cesse renouvelé duquel émerge le sens des actions auxquelles nous assistons.

### I.4.3.4.1 Vers une nouvelle phase d'analyse

Les deux premières étapes de l'analyse qualitative de théorisation nous ont permis de dégager une logique de progression, par une succession d'étapes représentatives de notre rencontre avec le film. Cela nous conduit également à décrire globalement un double mouvement de progression des significations et de l'intentionnalité. Notre objectif ne s'arrête pas là.

Dans les catégorisations que nous venons de proposer, nous ne parvenons pas à ausculter l'évolution d'aussi près que nous le souhaitons. Cela ne nous permet pas de proposer un mode de construction qui se singularise des modèles rencontrés dans les sciences cognitives par exemple.

Effectivement, jusqu'à présent, notre analyse conduit notre propos à tenter de préciser les conditions d'émergence de significations avérées. Jusqu'ici, notre raisonnement se centre sur la façon dont la construction narrative et les intentionnalités se construisent systématiquement par une succession d'interprétations concrètes ; que ces dernières soient porteuses de certitudes ou d'incertitudes. En utilisant les termes "avérées" et "concrètes", nous signifions que nous avons fait comme si la production du sens narratif du spectateur se circonscrivait à une succession d'instantanés tangibles, de mini événements possibles à cerner, identifiables et responsables d'une avancée du sens narratif. De plus, compte tenu de notre intention de toujours relier le spectateur au film dans une situation, il peut sembler dans notre démarche que, si le sens est une suite d'explicitations tangibles, une suite d'événements narratifs perçus, alors à tout moment d'interprétation doit correspondre une intentionnalité spécifique.

Cela signifie t-il que la production d'un récit, lorsqu'elle est observée de très près, peut pour se comprendre, être limitée à un agrégat successif et ordonné de d'événements narratifs ? Cela signifie t-il qu'une intentionnalité préexiste toujours à l'acte de la lecture des données filmiques ? Ces questions nous concernent pour pouvoir approcher un mode de progression des significations, qui favorise la prise en compte des étroites relations entre le sujet et l'objet.

Nous souhaitons poursuivre notre progression dans la conduite de l'analyse qualitative de théorisation et prolonger notre démarche en abordant la suite des étapes de la méthode : la mise en relation, l'intégration et la modélisation (comme énoncé dans le Chapitre II de la première partie : Projet

et méthode). Ainsi, nous continuons à exploiter notre recueil de données expérientielles (nous y revenons même avec une compréhension renouvelée) et notre corpus en général, mais, nous confrontons également davantage nos réflexions avec des exemples tirés d'autres situations d'interprétations filmiques. Nous utilisons également des expérimentations pensées et nous avons recours à des apports théoriques complémentaires. Ces derniers doivent nous permettre de progresser sur des points précis, comme l'analyse plus fine des constructions intermédiaires présentes entre deux événements identifiés.

Nous ambitionnons de tenter de nous approcher plus encore du continuum de l'interprétation, c'est-à-dire de rentrer plus finement dans le cheminement des significations.

Par ailleurs, nos ambitions ne sont pas uniquement d'explicitier, par une catégorisation obtenue dans un cadre situé, des phases seulement représentatives de nos propres perceptions. Si nous avons choisi l'analyse qualitative de théorisation, c'est parce qu'elle doit permettre, en principe, de s'approcher de réflexions de portée plus générale.

Nos objectifs au fur et à mesure de la progression de notre projet s'affinent et se redessinent encore.

Précisons une nouvelle fois le cadre dans lequel s'insèrent les phénomènes. Nous comprenons la construction de sens au cinéma comme régit par une logique d'influence mutuelle, c'est pourquoi nous proposons d'appréhender la question de la construction de sens du spectateur par une analyse dynamique du lien qu'entretient l'interprète (et ses interprétants) avec les signes (ce que le spectateur perçoit, voit et entend). Par analyse dynamique, nous entendons que ce lien peut être compris comme une double relation qui va d'une part du signe vers l'interprétant et d'autre part de l'interprétant vers le signe au sein d'un cadre contextuel. C'est aussi par cette double connexion que le processus interprétatif conduit à l'objet du signe peircien et conduit à l'interprétation finale.

Ainsi, la rencontre de l'un vers l'autre peut-être considérée comme une double proposition. D'une part la proposition des données filmiques elles-mêmes (dans lesquelles, bien sûr, sont déposées les intentions du réalisateur) qui, en tant qu'énoncé, constitue un potentiel et d'autre part la proposition d'appréhension de ces données qui en opère une sélection, relie

les données entre elles, les fait apparaître et les considèrent dans leurs relations aux arrières plans d'assomption... C'est la conjonction, au sein d'une situation d'interprétation, de ces deux actions conjointes et interagissantes, qui contribue à faire émerger le sens. Epistémologiquement, nous positionnons bien ce principe de compréhension, comme une alternative et un dépassement des schémas qui, explicitement ou implicitement, orientent seulement les actes de perception et d'interprétation, dans le sens qui part des données et va vers le spectateur ou le lecteur.

### I.4.3.4.2 Un ré-éclairage de nos axes de recherche

Nos premiers résultats et ces dernières réflexions nous permettent de reformuler nos axes de recherche et nos objectifs.

- Parvenir à passer à un méta-niveau en proposant une logique de l'organisation de l'émergence du sens et du mouvement de l'interprétation du spectateur de cinéma. Essayer d'éclairer la question du passage de la narrativisation à la narration, caractéristique de la progression des significations, peut constituer un objectif concret.
- Tenter de dépasser une certaine approche cognitive de la construction de sens qui considère l'avancée des significations comme seulement circonscrite à l'articulation d'une succession d'événements avérés, bien identifiés et explicites.

Essayer à partir de nos réflexions de dessiner une organisation de la relation entre le film et le spectateur dans la situation. Notre préoccupation reste le faire-émerger, un modèle épistémologique bien spécifique où les relations entre sujet et objet ne peuvent être comprises séparément. Une organisation de la relation doit nécessairement prendre en compte les éléments qui principalement forment notre système. Les relations sont alors ce qui « fait tenir ensemble le système ».





## **Chapitre II**

### **Sur le mouvement de l'interprétation**

Ce chapitre conduit aux résultats les plus avancés de cette recherche. Son objectif est de structurer une réflexion sur la mise en système de l'émergence du sens au cours de la projection du film.

Pour y parvenir, nous avons tenté de dépasser les considérations uniquement consignées dans le chapitre précédent. Nous avons, en suivant la logique de l'analyse qualitative de théorisation, réorganisé notre réflexion pour passer à un niveau de structuration supérieur. Par un ré-éclairage, une confrontation à d'autres expériences de mise en signification des textes filmiques, nous avons tenté la construction d'un système de fonctionnement susceptible d'éclairer l'avancée de la poussée significationnelle.

Cependant, nos travaux ne conduisent pas à discriminer clairement, différents niveaux d'interprétation ; nous n'opérons pas une catégorisation tranchée. Nos propositions consistent plutôt en un travail d'explicitation. Tout au contraire même, les processus que nous approchons sont progressifs et n'autorisent pas de réels clivages, ni de hiérarchies nettes. Notre compréhension des phénomènes est – certainement parce que fondamentalement nous nous référons à des logiques constructivistes et situons ce travail dans la complexité – celle d'un processus graduel.

Une des difficultés de notre tentative réside dans la mouvance permanente du système que nous observons. Est-il possible de décrire une logique structurée de la construction progressive du sens dans laquelle un des actants, les données filmiques, évolue en permanence ? Comment ne pas considérer, comme pourrait le faire n'importe quel spectateur, que la progression du sens est simplement guidée par la progression du film et qu'il

n'est pas possible de décrire, autrement que par une description des données textuelles, le développement des significations<sup>326</sup>.

Nous tentons donc la construction d'un édifice, celui d'une certaine mise en système des relations entre le film, le spectateur et la situation. Or, « un système ne se comporte pas comme un simple agrégat d'éléments indépendants, il constitue un tout cohérent et indivisible. »<sup>327</sup> Les éléments de réflexion que nous proposons s'articulent donc en une logique d'ensemble, mais une logique capable d'intégrer les changements et de saisir en son sein des éléments sans cesse renouvelés.

Nous postulons donc qu'il existe des logiques repérables dans cette construction graduelle. Ces mêmes postulats sont également présents dans le courant sémio-pragmatique lorsqu'il repère des modes, des processus et des opérations utilisés par un interprète lors de sa relation avec un film de fiction, une affiche publicitaire ou pourquoi pas un panneau de signalisation. Au-delà des concepts et outils relatifs à la lecture des films de fiction, la sémio-pragmatique valide et théorise définitivement l'idée qu'il existe des principes fondamentaux qui régissent les relations entre l'objet cinématographique et le spectateur.

Cette recherche nous conduit à éclairer la logique de progression du mouvement interprétatif. Nous y abordons la compréhension du spectateur comme un mouvement complexe, où se joue successivement l'ouverture vers un monde des possibles et la fermeture, c'est-à-dire le rétrécissement du champ des possibles, où plusieurs niveaux d'intentionnalités se succèdent et s'associent.

Pour conduire notre proposition d'un fonctionnement systémique, nous abordons l'évolution du processus par la constitution d'unités de sens. Ces unités de sens – décrites par de nombreux auteurs plutôt du côté du texte que du côté de l'interprète – constituent l'élément de base de notre réflexion. Des unités – nous le précisons tout de suite – dont nous ne prétendons pas tirer une quelconque grammaire. Les unités de sens que nous utilisons ne sont pas des unités de contenu (même si chacune d'elle est, au "sens large", une signification), elles sont avant tout des unités de forme, des *gestalts*.

---

<sup>326</sup> « Tu étudies la manière dont le spectateur comprend progressivement le sens d'un film ? Mais, il suffit de regarder les images pour comprendre ! Qu'y a-t-il à expliquer ? »

Ces remarques sont, en substance, celles que l'on me fait lorsque j'explique, à un non initié et en une phrase, l'axe de mon travail de recherche.

<sup>327</sup> WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, p. 123

C'est ici que nous convoquons la philosophie heideggerienne ou l'approche enactiviste de Francisco Varela<sup>328</sup>. Elles viennent guider et influencer notre compréhension des phénomènes, immanquablement elles ont même orienté nos perceptions. Ce sont ces référents qui nous conduisent à penser nos résultats en fonction des spécificités du cours d'action cinématographique et à clarifier la question des relations entre le sujet et l'objet.

Dans ce chapitre, nous essayons de conduire un propos articulé autour des notions d'évolution et de relation. Au cours du processus interprétatif, nous décrivons une trajectoire où les unités de sens, face au mouvement perçu dans les matières de l'expression, s'élaborent dans l'instant présent, se regroupent, se prolongent les unes les autres. Dans l'instant d'après, certaines unités s'effacent, d'autres, sur lesquelles s'appuie la construction du sens, subsistent.

De manière étroitement liée à la perception des unités peuvent s'établir des intentionnalités qui engagent le spectateur. Car ce qui fait sens – nous l'avons mentionné à plusieurs reprises dans nos perceptions de *Lost Highway* – peut conduire à faire émerger des intentionnalités. Comme le précise Francisco Varela : « La plus importante faculté de toute cognition vivante est précisément, dans une large mesure, de poser les questions pertinentes qui surgissent à chaque moment de notre vie. Elles ne sont pas prédéfinies, mais énoncées, on les fait émerger sur un arrière-plan, et les critères de pertinence sont dictés par notre sens commun, d'une manière toujours contextuelle. »

Cette proposition d'organisation de la construction progressive du sens, par les unités et les liens, ne constitue pas un système abouti ou plutôt ne prétend pas s'instituer comme modèle théorique général de la construction progressive du sens du spectateur de cinéma. Elle prétend par contre proposer des réflexions structurantes sur la question spécifique de l'avancée du sens dans le cours d'action.

Elle doit introduire des résultats relatifs à la poussée de la signification et en particulier au sujet du mouvement par lequel un fait filmique circonscrit, c'est-à-dire perceptible au travers des éléments qui sont exposés ici et maintenant, peut progressivement s'ancrer dans un cadre plus large que celui

---

<sup>328</sup> Nous lisons, les propositions de Francisco Varela – même si ces dernières s'appuient le plus souvent sur des résultats issus de recherche en neurophysiologie et se place dans le champs de la cognition – comme des orientations philosophiques.

de l'instant présent. C'est cet ancrage, cette contextualisation différente des données diffusées dans le cours d'action qui, selon nous, fait passer graduellement une interprétation du processus de la narrativisation (perception d'un fait isolé) à celui de la narration (c'est-à-dire d'une véritable continuité inscrite dans la durée).

Pour finir, ce chapitre, doit nous conduire à dépasser le seul cadre – pourtant déjà infiniment complexe – de la relation circonscrite au film et au spectateur. Nous précisons à la fin de notre document comment la notion de contexte peut trouver à prendre place dans notre système de construction de sens du spectateur.

### **II.1 Au sujet du cadrage de l'observation : une première réflexion**

Avant même de reprendre méthodiquement notre progression relative à une approche dynamique des significations, nous souhaitons mentionner une première réflexion ou constat (à défaut de parler déjà de résultat).

L'évolution de la rencontre entre le film et le spectateur, dans le cours d'action de la projection, doit bien être considérée de manière spécifique. En nous appuyant sur toutes les expériences et situations analysées dans cette recherche, nous souhaitons mettre en évidence quelques-unes des caractéristiques fondamentales de ce choix sur la manière dont le spectateur (ou le chercheur) opère le cadrage de l'observation.

#### **II.1.1 Pendant la diffusion des données**

Nous avons commencé notre analyse des situations d'interprétation de *Lost Highway*, en commençant par le début du film. Cela s'oppose à une expérience cinématographique qui aurait débuté une fois le film commencé. Comme le rappelle André Gardies<sup>329</sup>, les premiers instants sont souvent l'occasion d'amorcer ce qui sera à développer. Ils dispensent des informations nécessaires à la compréhension de la suite du film, confirment le régime narratif adopté et fixent la règle du jeu. Le spectateur découvre les

---

<sup>329</sup> GARDIES, André, *Le récit filmique*, 1993, p. 45

personnages, les lieux, les situations. Il se mobilise pour construire le « socle de sens » sur lequel il va s'appuyer au cours du film.

En considérant la construction de sens dans le cours d'action de la projection, notre démarche méthodologique a permis d'« ausculter » cette poussée progressive du sens et non d'en établir une cartographie plus figée *a posteriori*, c'est-à-dire juste après la fin du film ou même longtemps après la fin du film. Cette situation de perception, réalisée dans la continuité, centre notre observation sur des constructions de sens effectuées alors que le flux de données est en train de se diffuser<sup>330</sup>.

Finalement, être placé du côté de l'interprétation du spectateur et prendre en compte le cours d'action de la projection nous amène certainement à favoriser la perception des « événements filmiques »<sup>331</sup> c'est-à-dire que :

- L'interprétation (et la manière dont cette dernière procède au découpage du film) se base sur une phénoménologie de la construction de sens et non sur une analyse de la structure objective et globale du film. En d'autres termes, nous retenons ici une succession d'instantanés significatifs pour l'interprète, plutôt que d'opérer un travail systématique d'analyse des plans ou des séquences. Le découpage est ici avant tout sémio-cognitif et ne relève d'aucun examen effectué après coup sur le travail de conception et de réalisation, ni d'une analyse centrée sur tous les signes présents dans l'ensemble des matières de l'expression.
- Le cadrage de l'observation est court et ne prend pas en compte la totalité du film. Nous considérons des ensembles réduits de données audiovisuelles significatives et les interactions qu'elles entretiennent avec le déjà-là du spectateur dans le contexte du moment présent.

Ces options de notre démarche – même si notre objectif consiste à ne pas omettre que différents contextes extérieurs au film participent au processus interprétatif – favorisent très probablement une certaine prédominance du rôle des données filmiques.

---

<sup>330</sup> Umberto Eco dans son introduction de *Lector in fabula* (écrite en 1984 pour l'édition française alors que l'originale date de 1979) propose deux approches pour appréhender le texte narratif. La première prend le texte d'en haut c'est-à-dire du plus profond de ses origines. La seconde prend les textes d'en bas c'est-à-dire à la surface de l'acte de lecture.

Nous nous situons ici dans le sens le plus strict du second cas.

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, 1985, p. 8

<sup>331</sup> Jean-Pierre Esquenazi explicite les notions de "fait filmique" et "d'événement filmique". Il décrit le moment où, en cours de projection, le spectateur passe de la perception du mouvement à la perception du "contenu" de l'événement c'est-à-dire du sens.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, pp. 69-73.

## II.1.2 Après la diffusion des données

D'autres choix, d'autres cadrages, comme celui d'aborder la construction de sens ou la réception filmique après la projection, c'est-à-dire en prenant le recul et le temps nécessaire pour produire des significations *a posteriori*<sup>332</sup>, modifient profondément le système de l'interprétation et les éléments convoqués. Cela est vrai pour toutes les démarches discursives ou les modes de lecture du film comme par exemple produire des hypothèses narratives, transformer le récit en une histoire racontable en quelques mots, déduire la morale du film, élaborer une critique...

Le processus discursif de la construction de sens devient alors différent, privé du flux des données filmiques<sup>333</sup>, certainement plus propice à la mobilisation d'éléments complexes déjà préalablement construits par le spectateur et relatif à sa vision du monde. Ici est certainement laissée une place plus grande à la compréhension des relations sociales, aux valeurs morales, aux points de vue idéologiques... Ici peut-être davantage favorisée l'activation des modes de lecture fabulisant, argumentatif/persuasif ou peut-être même esthétique.

En l'absence des données filmiques, la situation de communication devient différente. Le système d'interaction mis en jeu pendant l'acte d'interprétation se libère de certaines contraintes du cours d'action cinématographique, il favorise une reconstruction et permet l'émergence de nouveaux éléments, à la fois ceux endogènes relatifs à l'intentionnalité générale du spectateur mais également les éléments construits en présence de l'individu spectateur avant et après la projection en particulier ceux du contexte communicationnel et social (la confrontation d'un point de vue avec d'autres).

La modification du cadrage de l'observation modifie donc le système des éléments pertinents convoqués par l'interprétant. On ne peut appréhender le même système de construction de sens lorsque l'on étudie d'une part une situation filmique dans laquelle le film est abordé dans sa totalité, sous l'angle des variations de contexte socio-culturel dans lequel il a été reçu, et ce 30

---

<sup>332</sup> C'est plutôt l'approche empruntée dans les recherches sur la réception filmique du cinéma des 1<sup>ers</sup> temps dont le corpus s'appuie souvent, entre autres, sur une revue de presse des critiques parues à l'époque de la sortie du film.

<sup>333</sup> Ce qui ne signifie pas, bien entendu que le processus discursif soit privé des données filmiques, puisqu'après la projection, le spectateur ou le critique va puiser dans sa mémoire des éléments, des signes, des indices, réellement visualisés et/ou entendus, ou interprétés, pour reconstruire les situations.

ans après sa sortie en salle, et d'autre part une situation filmique dans laquelle seul un plan isolé est considéré et où les processus de construction de sens sont observés dans le cours d'action suivant une approche cognitive.

### **II.1.3 La conjoncture de construction filmique de sens**

Pour mettre en lumière la particularité et la spécificité des situations filmiques, au regard des configurations des éléments qu'elles mettent en jeu et des systèmes d'interaction qu'elles mobilisent, au cours du processus de production de sens, nous nous proposons d'introduire l'expression ou notion de « conjoncture de construction filmique du sens ».

Elle désigne un système d'interaction complet où différents paramètres caractéristiques sont décrits, tant au niveau des spectateurs identifiés, des conditions techniques de diffusion, du contexte de la situation, des données filmiques elles-mêmes, de la durée du film visualisé, que du moment où l'interprétation est considérée.

En fait cette notion de conjoncture de construction filmique du sens – bien qu'elle puisse exister indépendamment du cadre de la recherche scientifique – peut permettre au travers des paramètres qui la définissent de préciser le cadrage de l'observation et ainsi de préciser la méthode utilisée au regard des objectifs de la recherche. Elle n'est pas introduite pour être elle-même un objet catégorisable en fonction des paramètres qui la décrivent. Elle existe seulement pour servir de support à une définition des éléments pertinents qui la font exister. Elle doit permettre – en tant que concept – de supporter et d'explicitier les particularités de la situation de recherche observée.

Supposons un travail de recherche (nous pensons à ceux de Janet Staiger) dont l'objectif est de comprendre comment un groupe social ou culturel particulier, dans un contexte historique daté, a construit le sens d'un film, y a adhéré ou l'a rejeté. Dans cette recherche, les données filmiques – abordées essentiellement avec un certain recul – mettent particulièrement en jeu les connaissances et les références constituées au sein de ce groupe. Il peut être démontré que certains autres éléments du système, comme par exemple, l'intentionnalité individuelle de chaque acteur du groupe, constituent finalement un élément moins significatif.



Dans une approche comme celle d'Edward Branigan dans son ouvrage *Narrative comprehension and film*<sup>334</sup>, le système est bien différent. L'auteur se préoccupe des relations entre le texte filmique et le spectateur au cours de la projection. Il s'attache à comprendre, à disséquer, à discriminer et à ordonner les processus cognitifs. Pour cela, il fait appel à l'activité inférentielle du spectateur et à ce qu'il nomme les stratégies cognitives d'application de schémas narratifs. Nous dirions, pour reprendre notre typologie, que le système de construction de sens d'Edward Branigan considère principalement les données filmiques et l'intentionnalité présente du spectateur, et cela même si certains des processus décrits par cet auteur s'appuient sur les acquis du spectateur.

Dans la perspective de la recherche, la conjoncture de construction filmique du sens peut alors être décrite par un système d'interaction approprié, sélectionnant certains critères pertinents du cadre dans lequel s'opère l'interprétation, et en délaissant d'autres.

En introduisant cette idée de conjoncture filmique de construction de sens, nous répondons à nos objectifs d'aborder de manière plus complexe, la compréhension du spectateur. Nous voudrions en donner un exemple.

Dans *Esthétique du film*<sup>335</sup>, le cas d'une situation filmique décrite par Alfred Hitchcock, est présentée. Le maître du suspense expose : « Prenons un exemple, celui d'une personne curieuse qui pénètre dans la chambre de quelqu'un d'autre et qui fouille dans les tiroirs. Vous montrez le propriétaire de la chambre qui monte l'escalier, puis vous revenez à la personne qui fouille et le public a envie de lui dire : « faites attention, quelqu'un monte l'escalier ». Donc une personne qui fouille n'a pas besoin d'être un personnage sympathique, le public aura toujours de l'appréhension en sa faveur. » Pour les auteurs, c'est ici une « loi » empirique, basée sur la situation et l'énonciation, qui détermine quasi structurellement l'identification du spectateur au personnage. Dans notre démarche, c'est une conjoncture plus complexe qu'il est nécessaire de prendre en compte pour expliquer la position de l'énonciataire. Si la façon dont Alfred Hitchcock explicite cette situation nous fait penser que, immanquablement, nous réagirions comme il

---

<sup>334</sup> BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992

<sup>335</sup> AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, VERNET, Marc, *Esthétique du film*, 1994, p. 191

l'indique, c'est aussi parce que dans son exemple, il extrait cette explication du contexte dans lequel il est inséré. Cela signifie-t-il que l'adhésion du spectateur ne pourrait pas être adressée à l'autre personnage, celui qui monte l'escalier ? Nous pensons que la réaction pourrait être différente en particulier si le personnage dans la chambre est, au préalable, présenté comme un individu ignoble ou si, plus simplement, le fait que le personnage soit surpris, constitue pour le spectateur, une issue souhaitée. Dans *Marnie*, où cette séquence était utilisée, le spectateur ne prend pas fait et cause mécaniquement et de manière immanente pour l'intrus, mais fait jouer également dans son système de construction de sens, les liens élaborés précédemment dans le film. Ici, deux conjonctures de construction filmique du sens différentes sont considérées. Le contexte narrativo-affectif peut – le cas échéant – devenir partie prenante et modifier la perception de la séquence.

On ne peut pas alors, pour comprendre la place occupée par le spectateur, se limiter à décrire la séquence isolée elle-même. Si ici, il devient pertinent d'introduire et de préciser les conditions du cadrage de l'observation, d'autres analyses, introduisant la prise en compte du contexte géographique, historique ou du contexte social dans lequel la projection s'est déroulée, modifient l'objet de recherche observé et les résultats obtenus.

A un objet et une perspective de recherche identifiés (mobilisant une approche cognitive ou sémiotique, une analyse sémiologique du texte filmique, une démarche sociologique ou historique<sup>336</sup>), à une méthode adoptée, à un cadrage considéré, et à une conjoncture de construction filmique du sens validée, correspondent une sélection pertinente des éléments mobilisés par les destinataires.

Pour notre part, nous souhaitons approcher les questions de l'interprétation du spectateur de cinéma en l'abordant selon une approche émergentiste et systémique, c'est-à-dire en nous donnant l'occasion d'observer la manière dont le sens est induit au sein de la situation filmique de construction de sens et de comprendre comment les relations, qui se nouent entre le sujet et l'objet, font progresser les significations.

---

<sup>336</sup> Une diversité des approches et des thématiques possibles apparaît dans le travail de synthèse de Michel Marie sur le thème : Quelques réflexions sur les sujets de thèses soutenues ces cinq dernières années (1996-2000).

MARIE, Michel, Quelques réflexions sur les sujets de thèses soutenues ces cinq dernières années (1996-2000), Ecrans et Lucarnes, Bulletin n°10 de l'AFECCAV, 2002

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

Pour nous situer, nous pouvons décrire notre conjoncture de construction filmique du sens comme étant définie par l'intermédiaire d'un processus interprétatif :

- Saisi dans le mouvement et la continuité (vs considéré comme une superposition de micro-interprétations accolées et indépendantes). Cela favorise certainement l'observation de la construction narrative ;
- Contraint par le flux des données filmiques et considéré au cours de la projection du film (vs abordé juste après ou longtemps après). Cela renforce le poids du dispositif et le rôle des données filmiques présentes ici et maintenant ;
- Considéré alors que nous sommes seuls dans la salle de projection et arrêtons le film après chaque événement. Cela ne favorise pas la prise en compte des relations sociales.

Pour finir, nous sommes nous-mêmes spectateur et avons une connaissance de l'auteur et du film. Cela peut conduire à ce que l'interprétation mobilise des acquis relatifs à l'énonciateur réel des énoncés et renvoie à des perceptions rencontrées lors des expériences antérieures.

### II.2 De l'habitude interprétative

Notre capacité à comprendre la diversité des univers et des événements présents dans les films s'appuie pour partie sur notre déjà-là. Nos connaissances sur les mondes possibles des films et nos acquis sur les situations proviennent à la fois de notre expérience cinématographique mais également de notre expérience de la vie. Parfois le thème du film ne nous permet pas facilement d'immiscer notre propre expérience des situations quotidiennes pour construire le niveau narratif. Néanmoins, un certain niveau d'expérience de la vie ordinaire peut toujours être utilisé pour interroger la topographie des lieux, les attitudes des personnages...

Un des processus en jeu, l'institutionnalisation, est celui décrit par Berger et Luckmann dans un contexte beaucoup plus large que celui du spectateur de cinéma : celui de l'activité humaine. Ce processus n'est d'ailleurs pas, d'après les auteurs, uniquement à l'œuvre dans une situation d'interaction sociale, mais peut se produire également avec un individu solitaire (ce qui bien sûr nous intéresse en particulier dans le cas du cours d'action de la

projection)<sup>337</sup>. Les auteurs expliquent ainsi que les significations, mises en jeu au travers des actions habituelles d'un individu, conservent leur sens mais s'enfoncent alors dans la routine à l'intérieur de son stock général de connaissances, devenant pré-données à ses yeux et disponibles dans le cadre de ses projets futurs. Ces processus d'accoutumance précèdent toute institutionnalisation ; ces dernières ont toujours une histoire dont elles sont le produit. Les institutions – par le simple fait de leur existence – contrôlent la conduite humaine en établissant des modèles prédéfinis de conduite, et ainsi la canalisent dans une direction bien précise au détriment de beaucoup d'autres qui seraient théoriquement possibles. Nous formulons l'hypothèse que cette routine est aussi à l'œuvre lorsque l'on aborde le cas du spectateur de cinéma et qu'elle s'applique non seulement à la reconnaissance de données élémentaires mais également à certaines situations complexes, comme celles institutionnalisées par le langage cinématographique.

### II.2.1 Habitude et complexité des situations

Ce qui nous intéresse ici, c'est que le processus d'institutionnalisation, appliqué aux configurations de données filmiques, participe grandement (pour des constructions narratives, esthétiques, discursives...) à l'émergence du sens. A un élément de situation (ou à une situation) parfaitement connu et totalement maîtrisé, correspond une interprétation immédiate dans laquelle la notion d'incertitude n'a pas sa place et ne peut pas être associée.

Nous souhaitons ici considérer trois cas de reconnaissances quasi-immédiates et plus ou moins complexes, impliquées par la suite dans de nouvelles constructions et participant de ce fait, au mouvement de l'interprétation.

#### II.2.1.1 Reconnaître une forme humaine

Prenons comme premier exemple la reconnaissance d'une donnée filmique apparemment « primitive ». Lorsque je vois un personnage dans l'image – Fred dans les premières images de *Lost Highway* – je ne m'interroge pas de savoir si oui ou non je suis confronté à une forme humaine c'est-à-dire si ce personnage est ou non un humain. Depuis leur naissance, les individus

---

<sup>337</sup> Jean-Pierre Esquenazi défend aussi l'idée – nous l'avons déjà cité – que le cinéma « ne peut être abordé comme un cas exceptionnel de nos perceptions. »

éprouvent continuellement la vision et l'écoute des autres hommes. La reconnaissance des personnes est tellement expérimentée, dans sa diversité la plus extrême, que le spectateur, pour peu qu'il en aperçoive quelques signes distinctifs projetés sur l'écran et/ou dans les haut-parleurs<sup>338</sup>, ne s'interroge pas<sup>339</sup>. Cette question pourra se poser seulement si l'appartenance des personnages au genre humain est justement un objet d'interrogation (voire d'intrigue) du film. Cela nécessite un contexte narratif particulier<sup>340</sup>.

L'émergence du sens peut alors s'opérer de manière quasi instantanée (ce que Peirce appelle des habitudes et Berger et Luckmann des routines), certaines interprétations complexes peuvent en « englober » d'autres plus élémentaires et évidentes<sup>341</sup> et de ce fait, considérablement raccourcir le processus interprétatif.

Une interprétation qui peut sembler évidente est déjà une construction. La reconnaissance d'une forme humaine constitue sans aucun doute une signification. Elle est « intégrable » dans un processus plus large et plus complexe. Le spectateur peut alors se centrer sur d'autres aspects comme les gestes, les expressions et le langage pour, par exemple, tenter de comprendre la signification des actes de cet individu.

### II.2.1.2 Se sentir engagé dans une fiction

Lorsque nous assistons à la projection de *Lost Highway*, nous nous sentons immédiatement engagés dans une fiction. Nous nous mettons à mobiliser l'ensemble des processus que Roger Odin décrit comme étant nécessaire à la production d'une fiction (voir première partie, I.5.2 Introduction aux modes, processus et opérations). Bien sûr, quand nous commençons notre démarche d'analyse du film dans le cours d'action, nous savons déjà pertinemment que la fiction est au centre de notre travail. Plus

---

<sup>338</sup> Pour le son, nous notons la respiration, le souffle, les bruits de pas, les bruits de frottement dus aux mouvements et aux déplacements...

<sup>339</sup> Cela ne signifie pas, d'ailleurs, qu'il ne sera pas possible, pour un réalisateur de trouver des moyens d'induire le doute sur l'origine d'une ombre ou d'une forme très faiblement éclairée.

<sup>340</sup> Les contextes narratifs propices à ce questionnement sont ceux que l'on peut rencontrer dans les scénarios où une question essentielle et justement de savoir si les personnages sont réellement des humains ou des anges venus sur terre, des robots ou des extra-terrestres. Ce dernier cas est celui, rencontré dans la série télévisuelle « Les envahisseurs ».

<sup>341</sup> Dans notre compréhension des phénomènes, les notions d'élémentaire et d'évident n'indiquent pas un « élémentaire » et un « évident » en soi. Ce qui est élémentaire, l'est pour l'individu dans la situation dans laquelle il se trouve. Dans le cas que nous évoquons ici nous pensons que ces notions seraient très largement partagées par le public, même par de jeunes enfants.

encore, dans cette recherche et avant de commencer le recueil des données phénoménologiques, nous sommes préparés à comprendre ce que signifie voir un film de fiction.

Comment pourrions-nous, dans ce contexte, faire de *Lost Highway*, une lecture autre ? *Lost Highway* est-il intrinsèquement un film de fiction, ou est-il un film de fiction parce que nous savons qu'il en est un ?

Nous ne cherchons pas à établir une répartition des rôles entre les données filmiques et l'intentionnalité du spectateur dans la situation qu'il rencontre. Il est certain cependant que les toutes premières séquences de *Lost Highway* – celles qui parfois dans d'autres films se préoccupent principalement de situer le contexte général du film sans introduire rapidement la notion d'intrigue<sup>342</sup> – tentent déjà, même pour un spectateur qui découvre le film et ne connaît pas les personnages, de l'amener à s'interroger sur leur intentionnalité, sur leur sincérité, sur ce qu'ils pensent ou savent réellement. Ici de nombreux signes convergents proposent que l'on interprète *Lost Highway* comme un film de fiction. Nous défendons cependant l'idée que cette reconnaissance n'est possible que si le spectateur possède l'expérience de la fiction, même si peut-être cette expérience s'est faiblement constituée dans un contexte cinématographique. Dès lors, un spectateur mal informé et convaincu avant le début de la projection que *Lost Highway* est une réalisation documentaire ne pourrait tenir cette position très longtemps ! Rapidement, le système d'interprétation propre au mode de lecture documentaire serait remplacé par celui d'une vision fictionnelle des événements. Engagé dans la lecture de *Lost Highway*, la notion « d'intrigue » et la perception d'une tension dramatique, apparaissent dès les premiers instants. *Lost Highway* est dès son commencement un puissant inducteur du mode fictionnalisant, un « emballer »<sup>343</sup>.

Par cette reconnaissance, le spectateur se mobilise, s'adapte, il engage son corps et son esprit différemment, il pénètre un univers diégétique et prend place dans cet univers et structure ce qu'il voit pour organiser le récit.

Peut-on d'ailleurs affirmer que c'est le concept de fiction lui-même qui est, dans le cas de *Lost Highway*, rapidement reconnu. En fait, nous supposons que la mise en sens de l'entité « film de fiction », n'est probablement pas

---

<sup>342</sup> Même *Psychose (Psycho)*, d'Alfred Hitchcock, décrit d'abord pendant environ une dizaine de minutes les éléments essentiels du contexte narratif – l'assise – avant que les situations intrigantes, l'accroche, ne puissent réellement commencer.

<sup>343</sup> Nous empruntons cette expression à Roger Odin  
ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 39

matérialisée en tant que telle. Ce sont les opérations et processus mobilisés lors d'une lecture fictionnalisante qui s'activent et sont activés. Ce sont les intentionnalités relatives à ces processus qui engagent le spectateur à lire le film comme un film de fiction. Ce qu'induit fortement la lecture de *Lost Highway*, ce n'est pas de nous faire identifier que nous sommes face à une fiction, mais de nous engager instamment mais graduellement, c'est-à-dire dans le cours d'action des tous premiers instants du film, de suivre une intrigue, d'opérer la structuration des données proposées, de chercher à mettre les images et les sons au service du récit... La notion de fiction est donc une construction complexe, elle-même issue de l'interaction de nombreuses autres constructions.

Finalement, nous reconnaissons par habitude, certainement dès qu'ils apparaissent, un ensemble complexe d'éléments filmiques, de signes qui nous conduisent à nous questionner dans un registre qui est celui de la fiction. Ces signes ne sont d'ailleurs pas seulement liés aux possibilités offertes par l'image animée. Il y a une reconnaissance de traits distinctifs propres à la fiction et présents dans d'autres champs d'application que le cinéma. De nombreuses routines proviennent – nous le pensons – d'expériences acquises pour chacun d'entre nous, certainement dès notre plus jeune âge, au travers des contes racontés par les parents, mais aussi des lectures ou même seulement des tentatives<sup>344</sup> de lecture de livres illustrés, de bandes dessinées, de nouvelles, etc. faites alors que l'apprentissage de la lecture n'est pas encore achevé.

Nous retenons également dans une logique heideggerienne que l'effet fiction ne résulte pas seulement des interrogations suggérées par les données filmiques. Chaque spectateur, engage son propre interprétant et développe face au film une intention d'ausculter et de questionner les situations qui se présentent à lui. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre « l'expérience de la construction de sens », si les données filmiques d'une fiction portent en elles un pouvoir d'interrogation, l'orientation du questionnement ne peut se comprendre qu'en considérant le regard porté par le spectateur. Le mouvement de l'interprétation introduit des causalités

---

<sup>344</sup> Il y a de toute évidence dans les tentatives de lecture des histoires illustrées (dans lesquelles les textes ne sont pas compris, la lecture n'étant pas encore acquise), un certain niveau de compréhension de l'histoire. Nous dirions qu'il peut s'agir de la création d'un monde diégétique vectorisé dans le temps, c'est-à-dire faiblement structuré mais néanmoins structuré. Il s'agit d'un embryon d'histoire déjà porteur des processus intentionnels qui connectent l'interprétant sur les données. La mise en phase est déjà à l'œuvre.

circulaires, des actions du film sur le spectateur et des rétroactions simultanées dans le sens opposé.

### II.2.1.3 Identifier un film noir

A un niveau « supérieur » de la construction de sens, nous pouvons percevoir *Lost Highway* comme un film dans lequel la notion d'intrigue est présente, dans lequel la menace et le danger cohabitent, dans lequel les personnages risquent leur vie. Nous comprenons également que les situations auxquelles nous sommes confrontés trouveront certainement des réponses au fil de l'avancement du récit. Il sera possible d'échafauder une trame logique d'ensemble. De plus, s'associent très rapidement à ces interprétations un grand nombre de questions sur les origines du danger, sur le rôle joué par chacun des personnages, sur les causes du malaise ambiant...

De l'ensemble de ces interprétations, nous pouvons exprimer comme David Bordwell, que nous avons identifié les caractéristiques d'un système narratif classique ou plus spécifiquement que nous avons repéré les traits distinctifs d'un film noir, d'un film à suspense. Pourtant, ici aussi, toutes ces appellations ne sont que les mises en mot d'un nombre de perceptions convergentes pour lesquelles la langue française et la recherche en études cinématographiques ont créé une nomenclature, un vocabulaire adapté. Cela ne signifie pas que ces termes n'ont pas de signification pour mon expérience de spectateur. Cela sous-tend seulement qu'au cours de la découverte du film, les perceptions isolées et les sensations précèdent l'acte de conceptualisation. Lorsque l'on voit un film noir : les situations inquiétantes et intrigantes, les attitudes équivoques des personnages, le montage et le cadrage qui ménagent des incertitudes et, le cas échéant, le traitement photographique et musical (et plus généralement sonore), fournissent dans un premier temps des signes perçus successivement dans le cours d'action. Ils n'acquièrent que progressivement une cohérence entre eux<sup>345</sup>.

Dans le cas de notre lecture de *Lost Highway*, cette cohérence a été immédiate. Nous connaissions le film et son auteur, et ne pouvions ignorer le registre de lecture vers lequel tendre. Notre travail de mise en sens du concept « film noir » précédait le début même du film. Une seule séquence –

---

<sup>345</sup> Dans *Les Mécanismes*, Jean Chateauvert tente de comprendre comment les films induisent un suspense. Il décrit trois structures narratives différentes, et décrit plusieurs paramètres nécessaires. CHATEAUVERT, Jean, *Les Mécanismes, Le suspense au cinéma*, Ciném'Action, n°71, 1994, p. 131



la première – nous conduit déjà à inférer, à vérifier, un grand nombre de ces significations porteuses d'un sens commun. La convergence de nos acquis et des premiers signes perçus est telle que nous ne pouvons nous interroger longuement : nous sommes confrontés à une intrigue.

Nous venons d'explicitier trois cas (la reconnaissance d'une forme humaine, la reconnaissance d'un texte comme étant un texte de fiction et la reconnaissance d'une intrigue) où les interprétations peuvent-être guidées par l'expérience des relations qu'entretenaient, préalablement à leur rencontre, les données filmiques et le spectateur, ou plus précisément, pour le dire comme Peirce, les representamen et les interprétants mobilisés par le spectateur.

Mais, le film et la relation qu'il impose ou tente d'imposer, sont bien trop complexes pour que le mouvement de l'interprétation ne puisse s'expliquer que par des situations où règnent seulement les routines et les habitudes. Par ailleurs, les deux derniers niveaux d'interprétation que nous venons d'explicitier constituent des méta-niveaux d'interprétation ou, disons, des significations (des objets au sens peircien) complexes.

Pouvons-nous descendre à un niveau plus élémentaire de la rencontre entre le film et le spectateur ? Au-delà des processus où siège l'habitude, comment le spectateur parvient-il à conduire ses interprétations ? Comment mobilise-t-il les données lorsqu'il se trouve face à des situations dans lesquelles les signes ne semblent pas, de manière évidente, exhiber des éléments repérables et pertinents ? Où se situent les contraintes que le film impose ? Comment l'interprétation de la narration s'inscrit dans la durée et constitue une trace ?

Notre démarche compréhensive ne prétend pas répondre de manière ordonnée à ces questions. Mais, nous souhaitons ne jamais les perdre de vue. La logique qui gouverne notre travail est de mieux pénétrer la progression de l'acte sémiotique et cognitif, afin de proposer un cadre systémique de fonctionnement sémio-cognitif, dans lequel apparaissent les interactions entre le film (et au-delà du film même, la situation de communication), le spectateur et les différentes démarches sémio-cognitives qui peuvent émerger au sein de ce système de relations.

## **II.3 L'émergence : entre le sujet et l'objet**

Evoquer les relations entre le film et le spectateur ne peut, nous venons de le signifier, se limiter à considérer une relation unilatérale, c'est-à-dire à circonscrire la relation à l'action du film sur le spectateur. Le film – et au-delà, la situation au sein de laquelle il existe – et le spectateur ne sont pas dissociables. Le film constitue le point de focalisation de la situation de communication ; il tente de s'imposer. Jean-Pierre Esquenazi exprime cette inextricabilité et cette emprise lorsqu'il écrit : « [...] cette hospitalité que le spectateur donne au film mobilise entièrement sa présence et son attention : l'événement de la projection convoque toutes ses facultés de perception et de compréhension. Et les modalités de cette perception et de cette compréhension sont elles-mêmes structurées par le film. Ce dernier va jusqu'à allouer au spectateur un corps inédit, paradoxal, et dont les relations avec l'esprit qui le gouverne sont réglées selon un système d'intrication propre à ce film. Ainsi le spectateur vit de la vie du film, et le film vit en lui. »<sup>346</sup> Mais, *in fine*, le spectateur a un pouvoir de délibération, c'est lui qui se fraye un chemin au travers des matières de l'expression, choisit les signes qui lui semblent pertinents et les agence. C'est lui qui mobilise des interprétants et dispose des propositions qui lui sont faites.

Avant de tenter de faire une description de la construction progressive du sens conforme à notre approche émergentiste (voir deuxième partie, II.4 Au sein du système de construction de sens : l'unité et suivants), il nous semble nécessaire de mieux cerner ce moment de rencontre entre le film et l'interprète et également entre les signes et l'interprétant. Il s'agit du moment où, d'une part, le spectateur se saisit des données et où simultanément, il oriente sa manière de considérer et de « prendre en charge » les données.

### **II.3.1 De la rencontre entre le film et le spectateur**

#### **II.3.1.1 Le film projeté engage l'interprète**

Le film présente des données visuelles et sonores ordonnancées, auxquelles le spectateur est soumis. Quel que soit le mode d'énonciation adopté par le film, le spectateur en est ici le destinataire. La seule

---

<sup>346</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 216

confrontation aux images animées et aux sons, constitue une invitation à la structuration de ces données audiovisuelles et à la transformation de ces signes en objet. Dans le contexte de la projection cinématographique, les images et les sons qui nous entourent sont une incitation à la construction du sens (même si celle-ci se révèle parfois difficile voire impossible).

Dans un premier temps, le film produit un encouragement à l'acte d'aperception du spectateur. C'est à ce dernier que s'adresse ce qui lui fait face (l'image animée) et l'entoure (le son). Le dispositif cinématographique place le spectateur en situation de souhaiter voir et entendre le film. C'est à l'interprète de se saisir des propositions et par des opérations discursives, de construire un tout ou plutôt des « tous ». « Le spectateur [...] est soumis à la présence du film : son attention est requise, sous peine de ne pas comprendre la situation des images sonores qui lui sont proposées. »<sup>347</sup> Cette incitation est un élément qui scelle les fondements du pacte de communication.

Le film, associé fortement au dispositif au sein duquel il est projeté, engage un premier niveau élémentaire d'intentionnalité du spectateur ; celui de se saisir de la matière de l'expression offerte à lui et qui est exposée à ses sens, dans l'instant présent.

Cet engagement du spectateur n'est d'ailleurs pas systématique. Bien que cette proposition soit « forte », le spectateur peut s'y soustraire et, au cours même de la projection, divaguer à ses propres interprétations, non nourries par les données filmiques. Le contexte de la situation, principalement, perturbe cette logique de perception des données par le spectateur.

Comme nous l'indiquions précédemment, nous avons nous-mêmes, au moment du recueil des données et alors que le film nous distillait ses images, rencontré des situations d'interprétation brutalement centrées sur nos propres incertitudes méthodologiques et notre manque d'expérience de chercheur en phénoménologie. Au cours de ces égarements, nous nous sommes soustraits de l'emprise du texte filmique.

Ce que nous observions alors n'était plus le film lui-même, mais la manière dont nous mettions en œuvre les processus introspectifs propres à l'étude de la situation d'interprétation du film. Nos pensées se focalisaient alors, non seulement sur l'étape de la méthode en cours, mais également sur les incertitudes qu'elle faisait peser sur les autres démarches à venir et

---

<sup>347</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 221

principalement celle du traitement des données. Les données phénoménologiques recueillies allaient-elles être adaptées pour opérer les différentes étapes suivantes ? Au moment de commencer le traitement, quelle validité allions-nous pouvoir attribuer à nos résultats ? Serions-nous simplement capable de formaliser des résultats ? Au-delà de ces questions précises, une tension perceptible, telle une émotion inhibante, venait parfois se substituer à la démarche d'interprétation des données filmiques.

Par ailleurs, à ce niveau de la relation de communication entre le film et le spectateur, peuvent intervenir différents événements contextuels provoqués par d'autres spectateurs – tout particulièrement des spectateurs inconnus –, présents dans la salle. Au moment de notre mise en œuvre des situations d'interprétation de *Lost Highway*, nous étions seuls dans la salle et n'avons pas pu rencontrer de telles interactions. En d'autres occasions par contre, nous avons vécu plusieurs situations où les spectateurs, par leurs manifestations bruyantes – des rires appuyés à des moments qui ne nous semblent pourtant pas comiques, des bruits de sachet de bonbons, des déplacements de spectateurs entre les rangées de sièges –, induisent une certaine rupture de la relation nouée avec le film. Un certain assouplissement de la tolérance accordée à ses témoignages dérangeants peut exister, lorsque le film s'adresse à un public de jeunes enfants<sup>348</sup>.

### II.3.1.2 Le film projeté engage le spectateur à mobiliser des interprétants

Le film suscite donc l'acte d'aperception et incite à l'interprétation des données diffusées ici et maintenant. Or, chaque donnée (ou ensemble de données que je perçois) peut être perçue pour une ou plusieurs de ses qualités, ou caractéristiques associées. Le spectateur perçoit les signes présents ici et maintenant et vient, en mobilisant tel ou tel interprétant, en orienter l'« angle d'attaque » et en préparer la lecture possible. Cette possibilité, de saisir différentes facettes présentes au sein des signes, est d'ailleurs bien explicitée dans la sémiotique peircienne. Peirce emploie le plus

---

<sup>348</sup> Au moment de l'avènement (début 2001) des offres d'abonnement par carte, proposées par les exploitants de salles (UGC, Gaumont-MK2, Pathé), des voix s'élèvent pour dénoncer une certaine dérive des comportements. « *Le Pass, que nous avons lancé contraints et forcés, a créé une certaine délinquance culturelle dans nos salles à la programmation grand public, constate Bertrand Roger, directeur du circuit MK2. Des détenteurs de carte exigent d'entrer dans les salles à tout moment, au mépris du film et des autres spectateurs. Globalement, ils se comportent comme les gens qui entrent dans une librairie sans but précis, feuillettent trois ou quatre livres et ressortent aussi vite.* » Extrait d'un article paru sur le site web [lenouveaucinema.com](http://lenouveaucinema.com) aujourd'hui disparu.

souvent les termes « signe » et « representamen » comme équivalents, il établit cependant parfois une distinction : le signe est la chose donnée, telle qu'elle est, tandis que le representamen est la chose signe considérée dans le cadre de la relation triadique, comme élément pris en compte au sein du processus d'interprétation. A un representamen considéré correspond nécessairement un interprétant mis en éveil par le spectateur dans la situation expérimentée.

Prenons quelques exemples et organisons les, de manière à faire apparaître une complexité croissante.

Le son émis par la sonnette située hors-champ,<sup>349</sup> dans la première séquence de *Lost Highway*, peut être déjà perçu au seul titre du fait de son existence, de sa matérialité. Il est là, au lieu de ne pas y être. Il y a ici – à un niveau fondamental – une logique binaire constituée par le couple absence/présence (la présence ne pouvant se révéler que par l'absence et inversement). C'est ce representamen, la présence, qui ici est pris en charge par l'interprétant dans la situation considérée. Le son peut être détecté par le spectateur et à ce titre donner à produire le sentiment d'exister alors que commençait à dominer une sensation de vide et d'attente. Ce bruit constitue un événement avant même d'être un bruit caractéristique et plus encore une sonnette. Dans ce cas, tout particulièrement, la première signification d'un « instant audiovisuel », c'est d'être là (vs ne pas y être).

Toujours dans un registre où la sonnette n'est pas entendue comme telle, le son peut également être perçu pour ses caractéristiques physiques. Pierre Schaeffer nomme écoute réduite (en référence à la réduction phénoménologique husserlienne), l'écoute qui se porte sur les qualités et les formes propres du son. En adoptant cette intention, le son se perçoit pour lui-même, nous en saisissons les valeurs et les caractères intrinsèques, sans tenir compte de sa source, des indices qu'elle révèle ou de son éventuelle signification. Dans le cas de la sonnette, nous pouvons percevoir (comme c'était le cas pour nous-même) la rugosité, la force, la rudesse du son.

Mais, au sein du processus sémiotique convoqué par le spectateur, cette attitude de maintenir ce son en suspension, sans lui accorder de valeur

---

<sup>349</sup> Nous signifions ici le fait que la source sonore n'est pas visible à l'écran. De nombreuses discussions sur la question du couple son in, son off font apparaître les limites de notre définition. Pour plus d'explications : ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, 1990, p. 231

significative (autre que celle de percevoir ces caractéristiques propres), ni le raccorder à l'objet supposé qui le produit, s'avère difficile à tenir. L'écoute réduite nécessite de mettre en œuvre un interprétant particulier et d'engager une forte intentionnalité<sup>350</sup>. Il sera plus facile de maintenir cette intentionnalité si ce son ne peut devenir figuratif, c'est-à-dire si, d'une part il tend à être « dépouillé » de toute signification et que, d'autre part, son spectateur ne parvient à lui associer d'objet qui s'y rapporte, comme c'est le cas pour un jeune enfant qui n'aurait pas encore expérimenté de situation où ce son s'associe à la source qui le produit. Dans notre cas, notre intention fictionnalisante toute entière était mobilisée pour que ce son trouve sa place dans l'univers diégétique du récit.

Dans la pratique de la réception d'une fiction, l'écoute réduite se brouille vite. Mais le son, même s'il n'apparaît pas comme provenant d'une sonnette propose ses propres coordonnées temporelles ; il existe pendant un certain laps de temps et offre à percevoir une durée. En partant de cette première sensation, nous percevons également que le deuxième coup de sonnette – nous devrions dire le deuxième bruit, puisque le premier n'a pas été encore formellement reconnu – est plus fort et long que le premier. Les coordonnées temporelles ne se situent pas seulement dans l'absolu du son pris isolément ou dans sa relation à l'autre coup de sonnette. Il trouve aussi un point d'ancrage en interagissant avec la situation dans laquelle il s'insère. Il y a ici une succession chronologique, éventuellement un tempo et une durée du tout.

Aux perceptions issues de la sélection des seuls paramètres de la matière viennent s'associer des perceptions que le son peut véhiculer parce qu'il devient signifiant dans le contexte où il est écouté et cela toujours sans dévoiler ses origines. Le processus interprétatif élargit le cadre de l'écoute et vient mobiliser des intentions (et des interprétants correspondants) qui prennent en compte les interactions avec la situation et le récit. Cela déplace l'écoute. Le son révèle alors rapidement d'autres dimensions et se met à pouvoir évoquer la brutalité, l'inquiétude, la lenteur...

---

<sup>350</sup> L'écoute réduite constitue un exercice intéressant pour faire une analyse des qualités formelles perceptibles dans un son. Elle nécessite une attitude particulière et une certaine expérience.

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

Dès l'instant où l'on s'attache à écouter ce son en cherchant à tirer des informations au sujet de la source qui le produit, ce que Michel Chion appelle l'écoute causale<sup>351</sup>, de nombreux niveaux d'interprétation s'offrent encore.

Nous proposons de suivre la catégorisation proposée par Claude Bailblé,<sup>352</sup> au sujet de bruits de pas, pour lesquels l'origine des sons ne serait pas visible dans l'image, mais serait reconnue. Ce son existe d'abord au travers des sources matérielles qui l'ont produit (la chaussure et le sol), pour l'acoustique du lieu dans lequel ce son existe (plein-air, pièce meublée, gare...), pour la personne qui en est l'auteur (qui marche ?), pour la démarche caractérisée par l'enchaînement des pas (pas de loup, pas chassé, pas rapide, course, jambe traînante...). Par ailleurs, ce bruit de pas peut signifier les intentions de celui qui marche, son agressivité, sa détermination, son incertitude...

Toutes ces significations s'établissent dans un rapport triadique entre les signes proposés et les représentations sélectionnées par la relation à l'interprétant mis en œuvre.

On peut penser que ces perceptions se renforceront certainement ou s'orienteront si la manifestation de cette présence s'opère dans un contexte narratif déjà défini. On pourra même alors percevoir, selon la manière dont les pas interagissent avec la séquence dans laquelle ils sont enchâssés, faire infléchir ou décaler leur potentiel de significations et manifester des pas stressés, gais, revanchards, des pas de victime ou d'agresseur, des pas d'individu en état d'ébriété... Nous ne sommes pas loin des expériences de Lev Kuleshov. Ces bruits de pas peuvent interroger également la provenance de la personne ou sa destination et il est bien clair que les signes eux-mêmes et leur succession sollicitent le spectateur pour qu'il mobilise tel ou tel interprétant.

Pour finir, nous rajoutons que ce bruit de pas, peut intervenir également pour nous dire (même dans le cas où nous ne reconnâtrions pas son auteur), de quels auteurs il ne provient pas. Ces pas et cette succession de pas

---

<sup>351</sup> Pour Michel Chion, l'écoute causale « consiste à se servir du son pour se renseigner, autant que possible, sur sa cause. »

CHION, Michel, *L'audio-vision*, 1990, p. 25

<sup>352</sup> BAILBLÉ, Claude, De la polyesthésie sonore à l'imaginaire auditif

Communication au colloque « Analyses et réception sonores au cinéma : bilan, perspectives et nouvelles approches »

Organisé par le CRIC et le LESI à Aix-en-Provence en mars 2000

peuvent nous indiquer ce qu'ils ne sont pas. Dans le cours du récit, une certaine ambiguïté dans l'attribution des bruits de pas peut devenir l'objet même de l'intrigue d'une séquence et amener le spectateur à tenter de rejeter telle ou telle hypothèse, sur l'origine de cette démarche.

Nous nous sommes limités ici, à détailler les informations interprétables dans un son (ou une succession de sons) de même nature et ce en y associant le contexte narratif. Chaque élément sonore ou visuel peut, dans l'instant de l'interprétation puis dans la mise en contexte, exprimer successivement ou simultanément plusieurs significations élémentaires.

Une multitude de sons différents, une succession d'images, des images et des sons considérés dans les relations qu'ils entretiennent entre-eux<sup>353</sup> fournissent un substrat beaucoup plus complexe d'informations, un réseau de signes beaucoup plus difficiles à insérer dans une perspective sémiotique et phénoménologique. C'est une multitude d'éléments infimes, souvent regroupés en configuration, parfois particulièrement fléchés et explicites, que je perçois, qui produisent des sensations, que je regroupe et qui me permettent d'orienter ma compréhension des moments présents et suivants.

Le film existe et constitue un ensemble de propositions, un potentiel de significations présent dans la structure filmique.

En termes peirciens, le film incite donc le spectateur à engager des interprétants dans un processus sémiotique. Or, comme les données filmiques au cinéma constituent souvent des configurations de signes utilisées et réutilisées, cette incitation s'apparente souvent à une induction forte. Cette induction, se traduit par une tentative de guidage de la démarche du spectateur par des processus habituels et ce, tant au niveau des interprétants que le spectateur met en œuvre, qu'au niveau des significations (des objets peirciens).

Si l'on reprend la suite des exemples que nous venons d'énumérer, la rencontre entre un spectateur et un film conduit à un double niveau de face à face.

Le premier consiste en un engagement, en une implication de l'interprète « tout entier », c'est-à-dire de son corps et de son esprit dans un environnement qu'il accepte de reconnaître. Cette interaction entre le sujet et

---

<sup>353</sup> Il faut également considérer les relations son-son c'est-à-dire des relations entre les différents éléments présents dans la bande sonore.



l'objet observé,<sup>354</sup> ne conduit pas l'interprète à orienter son intentionnalité dans une logique narrative. Dans cette relation, les interprétants qu'il peut convoquer sont seulement prêts à considérer les images et les sons comme un lieu où le regard et l'ouïe peuvent s'investir. Comme un espace dans lequel s'impliquer. Ici, il n'est pas encore question de fictionnaliser.

Le second face à face, sollicite un autre niveau d'interprétants (qui évoluent dynamiquement) engagés par le spectateur. Ce face à face mobilise des intentionnalités plus spécifiques et fait appel à des facultés discursives et émotionnelles. Il consiste en une activation des processus de construction de sens propre à l'individu engagé dans l'action. C'est plus précisément cette dimension que nous souhaitons éclairer maintenant en observant les relations entre le sujet et l'objet considéré (c'est-à-dire les signes peirciens), en détaillant la façon dont se cristallisent les significations, en articulant les processus, en s'approchant des phénomènes de la construction de sens dans leur progressivité. Ce que nous cherchons à percevoir, c'est la notion du « faire émerger » située au contact entre un individu et son environnement dans lequel le film est principalement présent.

### II.3.1.3 Le double mouvement de la construction de sens

Pour avancer dans cette démarche, nous sollicitons d'abord Jean-Pierre Esquenazi.

Dans la deuxième partie de *Film, perception et mémoire*<sup>355</sup>, il décrit deux reconnaissances à l'œuvre au cours de la diffusion des images animées. Son approche dessine, par le biais d'un regard phénoménologique, le mouvement de l'interprétation lorsque le spectateur est au contact des données filmiques et entretient des relations avec elles. Par ailleurs, la double reconnaissance insiste sur la dimension temporelle de l'acte d'interprétation, nous nous situons avec Jean-Pierre Esquenazi, pleinement dans la perspective du cours d'action. Nous précisons ainsi un cadre « opérationnel » dans lequel les relations entre le spectateur et l'objet observé (ici, principalement le film) évoluent.

---

<sup>354</sup> Nous essaierons, autant que possible, pour éviter les confusions, de préciser lorsqu'il s'agit de l'objet, au sens de l'objet observé (le film et la situation toute entière) ou lorsqu'il s'agit de l'objet, au sens peircien du terme, c'est-à-dire le résultat des significations.

<sup>355</sup> Dans les pages suivantes, nous nous inspirons grandement des réflexions de Jean-Pierre Esquenazi. Plutôt que d'introduire ces notions dans la première partie de cet ouvrage, nous avons préféré les développer au moment où elles doivent servir notre propos.

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

Jean-Pierre Esquenazi subdivise le mouvement de la construction de sens au sein d'une dynamique en deux étapes qu'il qualifie de double reconnaissance.

Pour expliciter cette idée, il s'appuie d'abord sur l'approche du mouvement de Gilles Deleuze. « Le mouvement (nous parlerons du mouvement au sens de Deleuze) a donc deux faces en quelque sorte. D'une part, il est ce qui se passe entre objets ou parties, d'autre part ce qui exprime la durée ou le tout ». Le premier point est la trajectoire proprement dite, la perception du déplacement de la matière. Le deuxième introduit à l'impression de mouvement complexe que l'on peut avoir.

Le mouvement dont il s'agit ici est, à la base, un mouvement – au sens d'une évolution – présent dans la matière filmique. Pour schématiser, nous pourrions parler de mouvement perçu, présent dans les images, mais, par la suite, ce seul mouvement des images n'est plus suffisant pour exprimer les notions et concepts qu'il permet de mettre en évidence. Le mouvement devient, dans une logique que nous comprenons comme gestaltiste, tout changement et progression qu'il soit relié directement à un véritable mouvement de la matière visuelle mais également placé à un niveau narratif, esthétique...

Nous précisons bien que ce mouvement (au sens deleuzien) est donc bien un mouvement perçu (une évolution des significations) et ne peut se confondre avec le mouvement peircien du processus interprétatif, que l'on pourrait qualifier de mouvement du processus triadique<sup>356</sup>.

### II.3.1.3.1 La première reconnaissance

La première des reconnaissances est celle du mouvement dans l'image, de la perception d'un déplacement, d'une évolution, d'un changement continu. Jean-Pierre Esquenazi définit cette première reconnaissance comme celle du mouvement qui se donne à voir et est présent dans la matière de l'expression cinématographique.

Précisons d'abord que la perception du mouvement dans l'image cinématographique n'est pas celle que l'on rencontre dans notre quotidien. La perception dans un environnement ordinaire offre un point de vue quasi continu sur les choses qui nous entourent. Le mouvement y est vu à partir

---

<sup>356</sup> En se plaçant du point de vue phénoménologique, nous pourrions aussi qualifier le mouvement des intentionnalités dans leurs relations à l'objet observé.

d'un point central, un point central où se trouvent les organes de la perception, mais également le corps de l'observateur. Ce corps ne peut pas se déplacer instantanément d'un lieu à l'autre, d'un moment à un autre.

La perception cinématographique, elle, contraint le spectateur à des déplacements incessants. Le point de vue est mouvant et le centre d'où on l'aperçoit doit sans cesse bouger.

La perception à laquelle se réfère Jean-Pierre Esquenazi considère une implication totale dans le film<sup>357</sup>. Elle n'appréhende pas, par exemple, la situation du spectateur distrait (par un voisin bruyant) qui, placé dans son fauteuil face à l'écran, devient conscient d'être un corps et un esprit incarné dans une salle de cinéma. Dans ces derniers cas, la perception reprend une forme proche de celle du quotidien, c'est-à-dire celle d'un individu qui suit un objet – ici la toile trouée de l'écran sur laquelle s'animent les images – à partir d'un point de vue unique – celui considéré à partir de son fauteuil – et ce dans une continuité temporelle.

Mais, si le point de vue présenté par le film est mouvant, ce qu'il propose n'est pas un déplacement incessant et désordonné. Il existe, en particulier dans les films narratifs, une organisation et une écriture de la succession des points de vue. Cela conduit Jean-Pierre Esquenazi – toujours au sujet du mouvement – à appeler spectateur empirique, l'observateur réel, l'individu-spectateur qui vient se placer face au film et, spectateur perspectif, le spectateur dont la place est prévue par le mouvement lui-même au sein du film. Le spectateur perspectif remplit la place désignée comme celle d'où la matière-mouvement peut être aperçue.

Nous nous accordons avec Jean-Pierre Esquenazi pour noter que la place occupée par le spectateur peut ne pas coïncider avec celle prévue par le film, et cela particulièrement au cours du déroulement de l'action même, au moment où le tout de l'action n'est pas encore perceptible. Car, le mouvement se donne dans sa totalité au moment où il disparaît, au moment où « nous le découvrons comme tout, et nous le pensons dans son rapport avec son sens, c'est-à-dire comme événement [...]. »<sup>358</sup>

En même temps, le spectateur empirique, au moment où il adopte la place de spectateur perspectif participe au mouvement tant que ce mouvement

---

<sup>357</sup> Cette proposition sur la position prise par le spectateur pendant le temps de la présence du mouvement sous-tend finalement que ce dernier soit mis en phase.

<sup>358</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 72

dure. Il ne perd jamais de vue l'achèvement du mouvement, le mouvement comme tout : sans cesse il interprète et prévoit le cours du mouvement, la trajectoire.

C'est aussi ce qu'exprime Göran Sonesson lorsqu'il écrit : « [...] il n'y a pas de discontinuité entre la phase d'un geste et le geste tout entier [...]. »<sup>359</sup> Le premier est une partie du dernier. En termes cognitifs, la transition de l'un à l'autre s'effectue par une succession de passages à des configurations supérieures.

Le mouvement (au sens de Deleuze) se subdivise donc en un mouvement présent dans la matière filmique – celui à l'origine de la première reconnaissance – mais nous engage également dans un mouvement à l'origine de perceptions-interprétations.

### II.3.1.3.2 La deuxième reconnaissance

La deuxième reconnaissance concerne les espaces-temps du film et conduit, nous le verrons ultérieurement, à l'avènement des significations complexes dont les constructions fictionnalisantes.

En s'appuyant principalement sur les réflexions de Gilbert Simondon<sup>360</sup> et d'Henry Maldiney<sup>361</sup>, Jean-Pierre Esquenazi clarifie, les rapports entretenus entre le fond et la forme. En dépassant l'approche statique du courant gestaltiste – limites que nous avons formulées dans la première partie (voir première partie, I.2.1.2 Les limites de la *Gestalt*) –, il précise une version dynamique de la construction progressive du sens qui passe par une interaction entre fond et forme. Nous retiendrons principalement la nécessité de « distinguer, pour comprendre les deux aspects du rapport de la forme au fond, deux temps, ou mieux deux rapports au temps :

- Il y a le temps de la présence où la forme est mouvement qui configure le champ, c'est-à-dire qui se spécifie elle-même en limitant le fond. Mouvement inséparable du mouvement de perception qui accompagne ou participe à cet acte configurant ;
- Il y a ensuite le temps de l'achèvement (le moment où la forme qui apparaît dans son propre mouvement devient achevée), où le passé et le présent se situent l'un par rapport à l'autre : le mouvement s'est figé, ne demeure

---

<sup>359</sup> SONESSON, Göran, *Le mythe de la triple articulation – Modèles linguistiques, perceptifs et cognitifs dans la sémiotique des images (2)*, Le séminaire suédois de sémiotique, Université de Lund

<sup>360</sup> SIMONDON, Gilbert, *L'individuation psychique et collective*, 1989

<sup>361</sup> MALDINEY, Henri, *Regard, parole, espace*, 1973

que l'ensemble des relations d'espace et de temps qu'il a engendré. La forme n'existe plus ici que par ses effets, elle s'est coagulée en l'événement de son sens. »<sup>362</sup>

Par rapport à notre problématique du cours d'action de la projection, nous dirions qu'il existe un moment où l'interprétation est soumise à un flux de données filmiques perçu comme une continuité insécable. L'interprète est emporté dans un continuum où le mouvement de l'image et du son<sup>363</sup> est acté comme une activité inscrite dans le présent et difficile à interrompre.

Dans un second temps, intervient ce moment où le spectateur parvient à faire émerger une scission, une entité à l'origine éventuellement d'une signification, mais au moins créatrice d'un ordonnancement temporel et spatial, d'une structuration de l'axe du temps et de l'espace.

A ces deux temporalités correspondent deux appréhensions de la forme, différentes intentionnalités et différentes relations entre le film et le spectateur. Dans la première phase, la forme est en cours d'évolution, elle apparaît comme devenir, et son unité est toujours à venir, le spectateur est engagé dans un cours d'action contraignant qui ne l'autorise pas à figer la mise en sens. Dans la deuxième phase, la forme apparaît comme tout, comme unité, comme événement. « Le mouvement prend son sens dans son après-coup et dans les rapports spatio-temporels qu'il a construits, dont la configuration d'espace-temps est le témoin. »<sup>364</sup>

Le spectateur extrait, des mouvements au sein desquels il est engagé, des formes et des configurations d'espace-temps ; les premières interagissant fortement avec les secondes. Le mouvement est un phénomène, le spectateur le suit dans sa complexité, dans sa durée, dans la tension qu'il tente d'imposer jusqu'à ce qu'il semble s'interrompre. L'espace-temps ou plutôt les configurations d'espace-temps repérées par le spectateur sont extraites, construites à partir des mouvements perçus. « Une configuration d'espace-temps n'est pas un phénomène, elle est ce que l'esprit abstrait d'une expérience phénoménale. »<sup>365</sup> Une expérience phénoménale, d'ailleurs, qui selon nous peut se vivre différemment selon les individus et, au-delà, selon

---

<sup>362</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 87

<sup>363</sup> Nous nous permettons, sans l'avoir discuté, d'insérer la dimension sonore dans le mouvement deleuzien.

<sup>364</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 89

<sup>365</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 91

les interprétants mobilisés par ces mêmes individus. Des configurations d'espace-temps fondamentalement différentes peuvent en découler<sup>366</sup>.

Saisir le sens nécessite d'appréhender l'espace-temps comme une configuration complexe. Une configuration que le film expose au travers des mouvements qu'il propose et pour lesquels il incite le spectateur à adopter la place du spectateur perspectif. Nous rajoutons, que cette place n'est d'ailleurs pas formatée au point que seul un profil unique de spectateur perspectif puisse se placer en face du film. Un film comme *Lost Highway*, autorise, voire encourage la présence face à lui de multiples spectateurs perspectifs. Chaque individu-spectateur adopte le « profil perspectif » qu'il parvient à endosser au moment où la situation d'interprétation se déroule.

De la double reconnaissance, nous tirons des enseignements que nous allons utiliser par la suite. Le film est une proposition complexe, un potentiel organisé de significations duquel le spectateur prélève des données pour les inscrire dans une logique à double temporalité, et, peu à peu, structure l'espace-temps du film. La dynamique de construction du sens s'inscrit donc dans ce mouvement ou plutôt, participe à ce mouvement, l'oriente et le canalise, au travers des relations de coopération avec les données filmiques.

Mais comment dépasser la prise en compte du seul mouvement présent considéré dans la matière filmique. Comment les mouvements successifs se traduisent-ils en une organisation cohérente et parviennent-ils à s'inscrire dans la durée ? Comment les coordonnées de l'espace-temps parviennent-elles à dépasser la seule temporalité d'un événement unique et finalement agencer la narration d'un film entier ? Pour avancer encore dans notre compréhension du processus interprétatif, nous nous intéressons à la manière dont le mouvement perçu parvient à prendre place et à s'insérer dans le film.

### **II.3.2 De l'instant présent à la construction d'une continuité**

Pour progresser dans notre compréhension d'un système de fonctionnement de la construction du sens, nous nous approchons de

---

<sup>366</sup> Nous sommes convaincus (sans être réellement parvenu à le mettre en évidence de manière tangible, par des exemples précis) que la perception du temps de nombreux événements filmiques expérimentés par mes enfants, était très différente de la mienne.

nouveau de nos perceptions de *Lost Highway* pour expliciter davantage une logique de l'émergence du sens.

### **II.3.2.1 Une relation centrée sur l'instant présent**

#### **II.3.2.1.1 Un simple coup de sonnette**

Lorsque le coup de sonnette retentit, sec, bref et soudain, il se révèle par sa présence. Il existe et rompt le silence et l'angoisse naissante de la situation de cet homme, Fred, presque prostré dans son fauteuil. Il vient casser la logique d'un mouvement constitué d'images et de sons (au sens de Gilles Deleuze), que nous commençons à suivre. Ce mouvement est fortement porté par le continuum sonore sous-jacent ; une sorte de grondement porteur de stabilité. La première signification de ce bruit « rugueux » bien avant de savoir qu'il provient d'une sonnette, est donc la rupture qu'il provoque.

L'autre construction que ce bruit suggère fortement, c'est l'identité même de sa source. Nous reconnaissons ou, pour commencer, émettons l'hypothèse qu'il s'agit d'une sonnette. Est-ce qu'une sonnette peut prendre place dans cet univers diégétique, dans cet espace-temps embryonnaire que nous commençons à construire ? La sonnette, comme reconnaissance d'un timbre, d'une signature sonore mais aussi comme événement pouvant prendre place ou non dans un monde en gestation, est notre deuxième construction.

Une troisième construction s'opère également. Cette sonnette, car je sais maintenant, au cours de la progression de la séquence, que s'en est bien une (voir deuxième partie, I.3.2 Le cadre de la logique interprétative), est mixée à un niveau élevé par rapport aux autres sources sonores. Elle émerge. De l'ensemble des éléments perceptibles à ce moment précis, elle devient le point focal. Elle prend une place importante dans le mouvement auquel nous assistons. Mais quel rôle tient-elle dans le récit ? Cette question fait basculer notre interprétation à un autre niveau. Nous tentons d'insérer la sonnette dans un cadre plus large et de lui donner le statut d'événement narratif. Or ce son est limité dans le temps et lorsqu'il s'interrompt, il suspend la trajectoire à laquelle il participe. Cette coupure interrompt le mouvement en cours et nous « redonne la main », le temps d'un instant.

Nous pouvons maintenant opérer la transition qui conduit du mouvement à l'espace-temps. Mais, à ce stade du film, il est difficile de décrire pragmatiquement les relations entre le mouvement de l'image et du son et la construction de l'espace-temps au sein duquel émerge le fil conducteur de la narration. Chaque interprète peut construire le monde du film à son échelle, convoquer sa propre référence au temps et son expérience cinématographique pour construire un autre niveau de signification. En pénétrant ce niveau, nous parvenons, dans le cours d'action du film, à formuler les questions que nous avons mentionnées dans nos interprétations de *Lost Highway* dans le chapitre précédent. Quelle est cette sonnette ? D'où provient-elle ? Est-elle obligatoirement située dans la pièce ou peut-elle provenir de la tête de Fred ? Quel événement annonce-t-elle ? Qui annonce-t-elle ? Comment Fred va-t-il réagir à cette injonction ? Un autre cadrage, considérant le film dans une perspective temporelle plus étendue, peut également être mobilisé. Cette sonnette est-elle annonciatrice d'un événement qui va porter l'intrigue du film ? Cette interrogation me recentre sur l'instant présent : du coup, vais-je assister à un moment crucial ? Pour un instant, avant que le film ne nous engage sur un autre mouvement, voire nous l'impose, c'est nous qui reprenons la main.

Au sein d'un même mouvement porté par les images et les sons, celui de la séquence où émergent les deux coups de sonnettes consécutifs se succèdent trois niveaux d'interprétation, tous imbriqués dans le même processus interprétatif. Le premier se situe clairement dans la priméité. Cette impression de rupture (mais également celles de rugosité et de soudaineté...), éloignée de l'idée même de sonnette est une pure potentialité abstraite, une qualité. Pour rejoindre Peirce, il n'y a ici que du UN. « Il s'agit donc d'une conception de l'être dans sa globalité [...] sans cause et sans effet. »<sup>367</sup>

Le deuxième niveau d'interprétation relève de la secondéité. Les qualités perçues précédemment s'actualisent dans un objet : la sonnette. Nous sommes dans la catégorie du *hic* et *nunc*, de ce qui se produit en un lieu et un temps déterminés. Notons que si les propositions relatives aux images autorisent une perception instantanée, celles liées aux sons, ne peuvent trouver de réponse qu'au cours d'une certaine durée. Le son, par nature, ne peut se manifester pleinement dans l'instantanéité<sup>368</sup>, un temps de rencontre

---

<sup>367</sup> EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, 1990, p. 34

<sup>368</sup> La phase d'aperception, lors de la rencontre entre un observateur et une image, est quasi



suffisamment long avec le spectateur est nécessaire. Même si le bruit de cette sonnette avait été expurgé de ses artefacts et que seules subsistaient les caractéristiques sonores propres aux sonnettes que le plus grand nombre d'entre nous connaît (ce qui n'est pas le cas du bourdonnement utilisé dans *Lost Highway*), ou que le contexte de la situation nous engageait immanquablement à l'interpréter comme une sonnette, la reconnaissance de la sonnette ne peut être instantanée. Sauf si, bien sûr, l'image d'une sonnette y est simultanément associée !

Le troisième niveau se place dans la tiercéité. La tiercéité est la catégorie de la pensée et du processus sémiotique. En vertu de quelle loi acquise dans d'autres expériences, par quelle logique cette sonnette va parvenir à s'inscrire dans le récit ? Dans quel monde possible, le retentissement de ce bruit prend-il une signification ? Toutes les questions que nous posons autour des possibles intégrations de la sonnette dans le récit révèlent un processus interprétatif situé dans la tiercéité.

Cette scène de la sonnette est un mouvement observé dans sa continuité, un mouvement bref et de plus situé au début du film. En restant centré sur cet instant, on ne peut découvrir qu'un processus interprétatif limité à celui que nous venons de décrire, passant successivement de la priméité à la secondéité et s'arrêtant à un premier niveau de tiercéité. Il ne peut être réellement question ici d'ancrer l'avènement du bruit de cette sonnette dans un contexte narratif plus complexe et au sein d'un cadrage plus large que celui de l'instant présent.

Dans l'après-coup de l'interprétation, effectuée une fois la séquence achevée, il devient possible de dire que la sonnerie constitue un passage, un simple moment de transition entre l'attente de Fred et la séquence « Dick Laurent is dead » à l'interphone. Mais, dans le cours de la projection, cette fonction n'est pas encore identifiable ; le bruit rompt simplement la torpeur, le son devient sonnerie, et l'événement engage dans un « à venir ». Phénoménologiquement, se manifeste l'impression d'un instant vécu pour lui-même, dans lui-même, sans que de nombreuses références aux instants

---

instantanée. L'image peut se donner très rapidement. Un instantané de son, par contre, n'est pas identifiable : le son doit durer pour « exister ». Le timbre d'une voix que l'on connaît ne peut être facilement reconnu si sa durée est trop courte (idem pour les instruments de musique dont l'attaque du son, seule, est peu significative). Un mot, trop tronqué pour être reconstitué, n'exprime rien. Le son nécessite un certain temps d'expression et de rencontre avec un interprète, pour devenir significatif.

passés du film – encore à son tout début – puissent-être mobilisées pour le saisir. Le mouvement sonore décrit par la sonnette apparaît au sein d'une configuration d'espace-temps restreinte.

Le bruit de cette sonnette et le moment filmique qui l'accompagne, existent pour révéler un à-coup, pour manifester une cassure brutale qui engage le spectateur. Ces deux intrusions brèves du son prennent du sens dans l'instant même où elles sont insérées. Dans un cadre plus large, le mouvement s'engage dans un futur non seulement inconnu, mais difficilement imaginable ; il n'est pas relié à un contexte narratif déjà existant et n'invite pas à une interprétation dans laquelle s'agrègent d'autres éléments issus de situations antérieures. Si l'on considère cet événement dans le cours d'action, on peut le qualifier de narrativement circonscrit.

Pour le dire comme Göran Sonesson, il ne mobilise pas de configurations supérieures, nous ne parvenons pas à l'insérer dans un maillage narratif complexe.

Cette première remarque doit permettre de nous faire avancer dans la compréhension de la manière dont les significations progressent. Dans le cadre d'une lecture fictionnalisante, la scène de la sonnette tend à centrer l'interprète, et les interprétants qu'il mobilise, sur un moment limité par la durée de l'événement lui-même, mais aussi limité par la difficulté de l'insérer dans un vaste monde diégétique et un cadre narratif impliquant une configuration d'espace-temps riche et complexe.

Cet instant filmique participe par contre à un premier travail de déséquilibre du spectateur. Cette impression se retrouvera et préparera peu à peu l'apparition d'une déstabilisation plus profonde du spectateur.

### II.3.2.1.2 L'homme mystère

Un autre passage manifeste également cette impression d'une lecture délimitée et bornée. Pourtant, les conditions d'existence de ce moment filmique sont très différentes de l'événement précédemment décrit. Ici, il s'agit d'une séquence entière, sa durée dépasse de beaucoup les seuls coups de sonnette. De plus cette séquence se déroule dans un autre contexte filmique. Ici le film est bien lancé, nous avons déjà identifié le personnage principal, situé la maison du couple comme lieu de l'action, perçu la notion d'intrigue et

l'étrangeté, voire l'irrationalité ambiante. Nous avons peut-être même institué les tourments de Fred comme un élément à mettre au service du récit.

Lorsque l'homme au teint blafard provoque la rencontre avec le personnage principal, nous rentrons soudainement dans une situation nouvelle. Seul le personnage principal, Fred Madison, constitue le lien logique de tous les événements survenus depuis le début du film<sup>369</sup>. L'apparition d'un autre personnage, nouveau dans le récit ; le fait que la mise en scène circonscrive l'action à la rencontre de deux personnages seulement ; la manière subite d'apparaître et de disparaître de l'homme au teint blafard ; la mise en image en champ contre-champ cadrée de façon à isoler cette entrevue du reste du lieu et également la situation inédite et sans lien narratif évident avec les instants précédents, nous confortent dans cette impression de vivre un moment isolé.

Dès que nous basculons dans cette séquence, nous sommes emportés par un mouvement d'interprétation continu, un mouvement d'images et de sons difficile à interrompre. C'est dans l'après-coup seulement, que l'on parvient à discriminer différents passages comme le moment du rapprochement entre les deux hommes, la première vision en gros plan du visage de l'homme mystère, le début du dialogue entre les deux hommes... L'aspect fortuit de cette entrevue, la nouveauté de ce personnage, les mimiques étranges et moqueuses qu'il manifeste nous engagent et nous renforcent dans notre détermination de suivre un continuum.

A l'issue de cette séquence, lorsque l'homme mystère se retourne et disparaît, c'est une parenthèse qui se referme. Quel lien pouvons-nous établir entre cette scène loufoque et terrifiante et le début du film ? Le personnage de Fred, présent dans les scènes précédentes, constitue le seul réel lien entre avant et pendant, mais cet ancrage reste limité. Nous pouvons aussi nous poser la question de savoir si l'homme au teint blafard n'est pas à l'origine du message « *Dick Laurent is dead* » à l'interphone ou de la cassette vidéo trouvée sur le perron. Mais, ces relations entre les données présentes et passées sont supposées seulement, elles ne sont pas franches. Du coup, cette rupture entre les séquences peut introduire l'idée que la rencontre entre les deux hommes, si elle n'a pas besoin du passé du film pour se

---

<sup>369</sup> Il existe d'autres relations entre cette séquence et les précédentes, mais elles se situent à un niveau différent de celui de la narration. Nous pensons en particulier à l'étrangeté des situations rencontrées.

comprendre, va certainement servir son futur. Nous pouvons nous attendre à retrouver plus tard ce personnage et ses dons maléfiques.

### II.3.2.1.3 Une impression d'isolement de l'interprétation

Dans les cas de la sonnette et de la rencontre avec l'homme mystère, pourtant très différentes pour leur durée respective et leur position dans le film, nous retrouvons une impression semblable pour certaines de leurs caractéristiques. Les configurations d'éléments, mobilisées au cours de l'interprétation, semblent circonscrites c'est-à-dire isolées du reste du film. Ces deux moments filmiques, dans la relation qu'ils entretiennent avec le spectateur dans le cours d'action de la projection, tendent à « se donner » pour eux-mêmes. Dans un cas comme dans l'autre, l'acte sémiotique réalisé dans le *hic et nunc* ne semble pas pouvoir se nourrir d'éléments prélevés en dehors du moment considéré. Le processus interprétatif se nourrit principalement des éléments présents au moment où ils sont diffusés.

D'une manière générale, cette impression est renforcée par les particularités de notre méthode de recueil de données dans le cours d'action (vs après la diffusion du film). Avec cette dernière, nous nous situons au cœur même du mouvement décrit par Deleuze (celui proposé par les images et les sons), nous mobilisons une intentionnalité pour percevoir ce qui nous fait face, ce qui bouge, évolue, existe et prend forme devant nous. Cela engage l'interprète dans une lecture de l'immédiateté ; une lecture préoccupée à apercevoir ce qui existe ici et maintenant. Cela rend plus difficile la prise de recul, c'est-à-dire l'acte d'insertion dans un contexte narratif. Dans le cours d'action de la projection, les unités de sens du moment présent ne parviennent pas à s'articuler facilement avec celles qui préexistent. De même, la projection vers un « à venir » est dans une certaine mesure mise en berne<sup>370</sup>. Dans le cours d'action de la projection d'une séquence, l'effectivité du passage sémiotique, au sein duquel nous passons de la perception de l'instant, à la construction d'un espace-temps et d'un monde diégétique, est réduite. L'opération de transition du monde proposé par le film au monde construit par le spectateur est contrainte par le dispositif cinématographique et la succession inexorable et ininterrompue des images et des sons.

---

<sup>370</sup> Dans une certaine mesure seulement, car comprendre l'instant présent consiste souvent à opérer une translation de cet instant dans le futur, comme pour le situer dans un mouvement plus large qui lui donne du sens.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, 1984

Cependant cette caractéristique générale du processus de la construction de sens, dans un contexte de diffusion cinématographique centrée sur une séquence en cours, ne suffit pas à expliquer les deux situations rencontrées.

Dans le premier cas – celui de la sonnette – le film commence à peine. Les coups de sonnette se manifestent et il n'est pas encore possible de les ancrer dans un cadre narratif clair. Où sommes-nous ? Qui est ce personnage ? Quel est le cadre de l'action et le monde des possibles du film ? Cette intrusion sonore ne s'insère pas dans un environnement suffisamment explicité pour que nous soyons en capacité de tisser des liens avec l'existant. La difficulté d'enraciner cette donnée sonore dans un contexte narratif favorise une lecture isolée. Dans l'interprétation, le coup de sonnerie est saillant, il prédomine ; il ne peut interagir avec des éléments déjà présents dans le film. Au lieu de s'enraciner dans les existants du film, il se met plutôt en relation avec nos propres référents de sonneries, expérimentées dans le monde cinématographique et le monde réel.

Dans le second cas, – la séquence de la rencontre entre les deux hommes – l'acte de sémiologie pourrait davantage s'appuyer sur les objets construits dans les moments précédents du film ; cependant, il est encouragé à prendre en compte des éléments filmiques localisés dans la séquence elle-même. L'incongruité de la scène et le dialogue insensé entre les personnages introduisent une situation nouvelle dans laquelle les relations avec ce qui précède sont éloignées et éventuellement supposées. Au sein de la séquence, peu de signes ou de micro-situations narratives, ne guident réellement le processus inférentiel vers des relations précises avec ce qui précède.

Le cadre de l'image centrée sur les deux personnages et le point de vue qu'il sous-tend, abstrayant les deux personnages de ce qui les entoure, associés à l'effacement de l'ambiance sonore du lieu, manifestent l'isolement perceptif des deux individus dans le lieu de leur rencontre. Insérée dans la logique narrative en cours, cette sensation d'isolement exprime la rupture par rapport aux descriptions et événements qui précèdent.

Cette tendance marquée ne peut être considérée dans son sens le plus strict ; nous ne défendons pas l'idée que l'isolement dont il est ici question, est total.

D'une part, il existe des relations objectives entre les moments filmiques considérés et les instants précédents. Dans les deux scènes, il y a bien une continuité des coordonnées spatio-temporelles et une permanence de la présence du personnage principal. Le bruit de la sonnette se produit bien – *a priori* – à l'endroit où nous avons situé Fred un instant auparavant et la rencontre avec l'homme mystère se déroule au cours de la soirée où se sont rendus Fred et Renée, où ils ont salué leurs amis, etc.

D'autre part, le spectateur tente, même si elles ne paraissent pas évidentes, de formuler des hypothèses sur les interdépendances entre l'antérieur et l'actuel, ne serait-ce que pour imaginer des hypothèses futures. Cela conduit à inscrire les traces du présent dans une vision prospective. L'interprète tente d'élaborer des isotopies sémantiques qui englobent les éléments mis à sa disposition et révèlent les propositions qui lui sont faites. Même dans les cas où l'incertitude règne, le spectateur se hasarde à tenter des processus inférentiels où il fait appel aux connaissances sédimentées au cours de la projection. De ce fait, des significations, perçues par l'interprétant dans les scènes précédentes, sont tout de même mobilisées, même si l'hypothèse qui en résulte est, par la suite, rapidement invalidée.

Pourtant dans l'un et l'autre cas, il subsiste une sorte de frontière invisible. Cette dernière entoure les actions considérées et tend à les faire flotter ou plutôt à promouvoir une sensation de flottement. La sonnerie semble émerger d'un moment encore insuffisamment explicite, elle perce le vide et se constitue en une unité de sens, insérée dans une situation qui oriente peu le cadre d'interprétation de ce bruit soudain. De son côté, l'entrevue inquiétante entre les deux hommes semble se suffire à elle-même ; elle paraît autonome. Elle peut être décrite comme une unité de sens ancrée dans l'univers diégétique du film, mais en partie indépendante de la logique narrative d'ensemble. Le processus interprétatif abstrait cette séquence du cadre dans lequel elle se situe ou, plus précisément, ne parvient à créer que des liens ténus avec ce qui lui précède. L'imbrication de la séquence dans le mouvement du film reste limitée, son interaction avec les problématiques narratives déjà identifiées est modérée. Elle ouvre vers d'autres questions difficilement raccordables avec celles qui existent déjà et cela non seulement dans le cours d'action, mais également après que la séquence ait cessé c'est-à-dire après que les multiples mouvements se soient transformés en coordonnées spatio-temporelles.

### II.3.2.2 Une question de relations

Des deux cas exposés ci-dessus, nous comprenons que les événements filmiques perçus ici et maintenant trouvent des modalités d'insertion différentes dans le film. Il existe un maillage, un réseau de relations internes que l'on peut percevoir, dans une logique immanentiste, comme étant interne au film et seulement issu de la structure filmique. Ce réseau, en fait, est co-construit par le film et le spectateur. Ce dernier, mettant en œuvre les interprétants qui lui semblent les plus appropriés pour produire des mises en relation entre des unités de sens issues de l'instant présent et d'autres perçues au cours des moments précédents.

#### II.3.2.2.1 Le rôle du spectateur

La sonnerie face au spectateur peut promouvoir d'abord le changement, la rupture, la secousse. Dans le prolongement, le bruit oppressant, non identifié pendant un laps de temps très bref, est finalement attribué à une sonnerie. Cette reconnaissance mobilise un déjà-là, une connaissance<sup>371</sup> relative au bruit produit par une sonnette pourvue d'un *buzzer* (comme c'est le cas ici).

En mobilisant cet acquis, il devient simultanément possible de mobiliser des hypothèses ou des certitudes sur le type de sonnerie dont il s'agit. Est-elle issue d'un téléphone, d'une minuterie, d'une porte d'entrée... ? En approchant ces questions, nous commençons à rentrer dans des préoccupations liées à la construction narrative. La sonnerie matérialise la présence d'un actant. Au sujet de l'origine précise de cette sonnerie, il est difficile de s'engager dans une option tant que le deuxième coup de sonnette n'intervient pas. Le son en lui-même n'apporte pas de réelle certitude. Le film a commencé depuis peu et ne fournit pas de possibilité d'établir un lien entre ce bruit et par exemple un type de sonnerie déjà rencontré et identifié précédemment dans le film. Il n'est pas, dans le cas de cette reconnaissance, possible de faire coïncider les unités de sens prélevées dans le cours d'action, avec un cadre inducteur de sens issu de l'interprétation des situations antérieures proposées par le film.

---

<sup>371</sup> Au sujet de la reconnaissance auditive voir dans le champ de la psychologie expérimentale, l'ouvrage de Stephen Mc Adams.  
MAC ADAMS, Stephen et BIGAND, Emmanuel, *Penser les sons, psychologie cognitive de l'audition*, 1994, pp. 157-213

Dans le prolongement, de nouvelles questions peuvent apparaître. Où est placée cette sonnerie ? Peut-on lui attribuer un lieu d'origine bien déterminé ? Se situe-t-elle dans la pièce où l'action se déroule ? Ne serait-elle pas seulement issue de la tête de Fred ? N'annonce-t-elle pas plutôt – par un procédé de chevauchement<sup>372</sup> – une autre séquence localisée dans un autre espace spatio-temporel ? Toutes ces options sont concevables et il suffit que le spectateur puisse les entrevoir, les imaginer pour multiplier, le temps d'un instant, le champ des possibles (nous dirions même le champ de ses possibles).

A ce moment, le spectateur construit le sens par la mise en relation de la sonnerie, maintenant reconnue au sein de la situation dans laquelle elle existe, avec l'espace filmique dans laquelle elle est produite, il entreprend une mise en contexte narrative (c'est-à-dire une mise en contexte des éléments de la narration qu'il est parvenu à percevoir jusqu'à présent). C'est principalement dans la recherche d'un lien entre la sonnerie et l'identification du lieu de l'action dans laquelle elle prend place que le processus interprétatif peut poursuivre son cheminement et que le passage au méta-niveau peut survenir.

Au début du deuxième coup de sonnerie, plus fort et plus long, la source n'est toujours pas visualisée. Puis, la prise de vue rapprochée de l'interphone situé dans la pièce s'associe enfin à ce bourdonnement sonore. Nous entrons dans un registre différent, une forme nouvelle de monstration est mise en œuvre. L'interprétation se développe soudainement avec plus d'assurance. Le spectateur devient certain maintenant que ce bruit se manifeste bien, via la propagation acoustique du son, jusqu'aux oreilles de Fred. Cela conduit la semiose vers un autre niveau de compréhension. Un lien beaucoup plus ferme entre l'événement sonore et la situation dans laquelle il prend place s'est établi. La sonnerie peut se mettre à tenir un rôle narratif mieux identifié. Elle s'insère dans un cadre spatio-temporel, s'inscrit comme un des éléments de la diégèse et peut trouver sa place dans le récit. Dans le cas d'une interprétation de cette nature, le bruit de la sonnerie convoque alors une configuration supérieure et manifeste par l'intermédiaire du son, la présence d'une tierce personne : celui qui sonne. C'est dans ce mouvement que le processus interprétatif tente d'établir de nouveaux liens avec d'autres

---

<sup>372</sup> Au cours du montage, il est possible de faire chevaucher la fin d'une action et la suivante par un événement sonore. Cela permet la mise en place d'une relation entre deux plans ou deux séquences. Techniquement cette opération s'appelle *overlapping* ou chevauchement.



éléments déjà présents dans les instants précédents. Mais le film vient de commencer ; les liens narratifs fermes ne peuvent encore exister. La sonnette peut alors s'associer à la nappe sonore inquiétante ou à l'attitude tendue de Fred et par association avec ces unités de sens, peut inciter à faire émerger l'idée d'une menace imminente. Nous notons, pour poursuivre l'idée du chapitre précédent, qu'au niveau narratif, la question et la réponse au sujet de l'origine de la sonnerie et de l'univers dans lequel elle prend place se formulent au cours du déroulement de la séquence et se nourrissent principalement des éléments contenus dans ce moment filmique.

Néanmoins, ce processus analysé dans sa continuité, manifeste la présence – au fur et à mesure de son évolution – d'un processus interprétatif par étape au sein duquel interviennent différents niveaux de configurations d'éléments, certains mobilisant principalement les éléments présents ici et maintenant et d'autres convoquant également des éléments construits au cours d'interprétations antérieures (comme dans le cas de la reconnaissance de la sonnerie).

La compréhension se noue dans un mouvement permanent qui, quasi simultanément, approche les signes présents, met en œuvre un interprétant, sélectionne des représentations, connecte un objet au signe... L'interprétant mobilisé prend en compte les connaissances antérieures.

### II.3.2.2.2 Une mise en relation via les interprétants mobilisés

Chacune de ces étapes permet de matérialiser la manière dont le processus interprétatif s'appuie sur de nombreuses relations pour pouvoir progresser. Ces mises en relation mettent en présence d'une part des unités de sens présentes ici et maintenant, c'est-à-dire des éléments significatifs prélevés au cours du mouvement Deleuzien et d'autre part des éléments issus de moments précédents. Ces derniers s'acquièrent par le spectateur dans des cadres aussi divers que celui de la projection cinématographique – au cours d'interprétations réalisées l'instant précédent ou un moment auparavant – mais également durant toutes les expériences passées bien au-delà des seules situations filmiques. Il existe au sein des interprétants susceptibles d'être engagés, un substrat issu des expériences précédentes, un réseau dense « prêt à réagir » qui peut être convoqué et venir se mettre en relation, dans le temps présent de la projection et du mouvement des images et des sons, avec les propositions des unités de sens nouvelles. Ces mises en relations participent étroitement à la poussée significationnelle.

Or, nous avons vu dans les exemples précédents que ces relations qui s'activent au cours de l'action même de l'interprétation, sont plus ou moins assurées, paraissent plus ou moins certaines, s'articulent de façon plus ou moins logique, trouvent un ancrage plus ou moins profond et constituent un maillage plus ou moins dense. Elles participent à définir les perceptions de certitudes et d'incertitudes de l'induction du sens. Au cours de la projection, le sens est induit par la manière dont le spectateur parvient à mettre en relation des représentations perçues dans l'instant avec les interprétants – nourris des expériences précédentes – qu'il parvient à mobiliser en cette occasion.

Nous notons, ou plutôt nous re-précisons, que nous ne considérons pas l'interprétant comme une entité autonome, une sorte de gigantesque mémoire des événements passés qui s'activerait mécaniquement au fur et à mesure des sollicitations. L'interprétant n'est pas une machine à déduire. Au contraire, nous pensons l'interprétant comme un organe inséré dans un corps, un organe engagé dans l'action. Le système cognitif n'est pas un centre de traitement des représentations, mais un dispositif qui entraîne un mouvement circulaire entre action et savoir. « C'est un monde de significations qu'on s'approprie par imitation et qui devient partie intégrante de notre monde préexistant. De plus, nous ne pouvons nous exclure du monde pour comparer son contenu avec ses représentations : nous sommes toujours immergés dans ce monde. »<sup>373</sup>

Dans la perspective de la construction d'espaces spatio-temporels narratifs et de la structuration des événements en récit, nous sommes conduits dans des mouvements qui peuvent toucher de manière fugace aux sensations brutes, aux faits, puis, le cas échéant, saisir ces faits pour les mettre en perspective et les instituer en règles, prêtes pour une interprétation ultérieure. De ces ensembles émergent des chronologies, des relations de causalité, des forces de structuration, des situations plus ou moins logiques au sein desquelles les faits trouvent une place et s'insèrent dans des cadres plus larges pour former un récit<sup>374</sup>.

---

<sup>373</sup> VARELA, Francisco, *Invitation aux sciences cognitives*, 1996, pp. 97-98

<sup>374</sup> Roger Odin décrit trois opérations qui conduisent à produire un récit :

Une opération sémantique de structuration de contenus

Une opération de structuration de forces

Une opération de structuration syntagmatique temporelle

Au cours de l'avancement du film, des situations peuvent inciter à l'interrogation, les interprétants peuvent être engagés à formuler des hypothèses contradictoires ; à l'inverse des certitudes sont capables d'apparaître au sein de situations très inductrices. Cela oriente le processus interprétatif dans des directions multiples comme l'élargissement du champ des possibles, le renouvellement des événements et des situations, l'ouverture de la sphère diégétique, mais également, par la détermination de points d'ancrage fermes et inducteurs de significations univoques, cela conduit au resserrement du champ des possibles.

Le film propose des successions de signes, que le spectateur va identifier, temporaliser, regrouper et structurer en unités de sens. Ce sont ces unités qui vont nourrir les processus interprétatifs et tout à la fois s'insérer dans l'espace-temps de chacun des mouvements tels qu'ils se façonnent dans l'esprit du spectateur et aussi participer à en redéfinir l'évolution et la longueur pendant qu'ils s'échafaudent.

### **II.4 Au sein du système de construction de sens : l'unité**

Avant de poursuivre notre progression dans cette recherche, nous proposons au lecteur de faire le point, de manière synthétique, sur les dernières réflexions avancées au cours des sous-chapitres précédents.

- Précisons d'abord que chaque recherche sur la question des interprétations et des significations situées, nécessite de préciser le système des éléments en interaction qui y sont associés. Nous avons nommé ce système d'interaction qui définit la situation observée : une conjoncture de construction filmique de sens.
- Au sujet des processus eux-mêmes, nous considérons que la construction de sens s'appuie souvent sur des démarches interprétatives habituelles qui conduisent les interprétants du spectateur à mettre en relation, rapidement et facilement, des configurations simples ou complexes de signes – déjà expérimentées de nombreuses fois auparavant – avec une signification (un objet peircien).
- Il est nécessaire d'envisager le spectateur comme d'une part, communicationnellement engagé au sein du dispositif cinématographique et du film, pour appréhender l'univers qui lui fait face et, d'autre part,

mobilisé par les interprétants et les intentionnalités spécifiques qu'il met en œuvre face aux différentes situations. Ces deux implications renforcent l'idée de l'indissociabilité entre : le film (et la situation qui l'entoure et l'accompagne), le spectateur et l'évolution de l'interprétation.

- Nous nous appuyons sur le principe d'une double reconnaissance en ce qui concerne la prise en compte des mouvements (plus largement de toutes les progressions narratives et autres) perçus dans le film. Dans le premier temps, celui de la présence du mouvement, le spectateur est conduit à le suivre dans sa continuité, sans pouvoir réellement s'en détacher. Ensuite, lorsque la fin d'un mouvement est perçue, ce dernier se cristallise, prend son sens, et permet au spectateur de construire une configuration d'espace-temps.
- Pour finir, nous notons que certaines interprétations semblent principalement mobiliser les éléments présents, ici et maintenant, dans les mouvements d'images et de sons alors que d'autres convoquent également des significations construites au cours d'interprétations antérieures. Le sens semble naître et croître par les mises en relation d'événements interprétés au sein d'un maillage (plus ou moins dense, complexe et étendu) d'autres significations et de faits filmiques, insérés dans des configurations d'espace-temps.

Pour progresser davantage dans notre tentative d'une mise en système incluant le spectateur et le film, au cours du mouvement décrit par les données filmiques, nous nous intéressons maintenant à comprendre comment peuvent se décrire les unités de sens et surtout comment elles interviennent dans la construction narrative, au cours du processus interprétatif du spectateur de cinéma.

### **II.4.1 L'unité de sens**

Le concept d'unité ne constitue pas une nouveauté. On le trouve d'abord, dans les recherches structurales, du côté de l'objet, du texte ou du film, comme élément descriptif minimal de la structure. De nombreux théoriciens ont proposé (principalement à la suite de la démonstration de Christian Metz<sup>375</sup> de l'inexistence de la double articulation dans le langage

---

<sup>375</sup> METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, 1968

cinématographique), leur propre combinaison des unités au sein de la structure filmique.

La Grande Syntagmatique, le modèle de Christian Metz, le premier et à bien des égards le plus finalisé<sup>376/377</sup>, a consisté à définir différentes unités au sein de la structure filmique narrative. Son entreprise rend compte de l'existence de huit segments différents, autonomes, intégrables en tant qu'élément au moment du montage cinématographique, et permettant la structuration narrative. Son projet trouve sa validité en audio-visuel, mais plus restrictivement encore, appliqué aux images animées. Cette démarche est à considérer comme une première étape, une première identification de segments autonomes (des unités), identifiables dans le film.

Dans le cadre de notre recherche, et même si nous sommes assurés que les unités metziennes expriment bien un certain niveau de segmentation de la surface discursive du film, notre approche de l'unité de sens n'est pas à considérer dans la perspective structurale. L'unité dont nous nous saisissons n'a pas de réelle validité si on la restreint exclusivement à des signes présents dans les données filmiques. Nous venons d'exprimer ci-dessus l'importance, dans notre recherche, de la prise en compte de la dimension triadique (signe, interprétant, objet).

Bien sûr, certains critères retenus par Christian Metz, pour opérer les distinctions entre les différentes classes de segments autonomes (continuité temporelle, continuité thématique, type de relation temporelle...) correspondent à ce que nous avons phénoménologiquement perçu et tenté d'exprimer dans la logique de notre propos. Mais, notre démarche ne tente pas un repérage de critères concourant à préciser des formes prédéterminées, stables, identifiables et hiérarchisables. En ce sens, nous ne prétendons pas poursuivre le projet de Christian Metz. Si nous tirons un grand profit de la démarche linguistique et des réactions qu'elle a suscité, c'est justement pour tenter d'en apporter une vision qui s'en nourrit, mais tente de se positionner différemment. Notre démarche ne prétend pas – ce n'est ni notre ambition, ni notre souhait – construire un langage, fût-il situé du côté de l'interprétation plutôt que de celui des données. Il est encore

---

<sup>376</sup> Les autres propositions, sauf erreur de ma part, semblent principalement être des réactions à la modélisation de Christian Metz. A ce titre, elles n'énoncent pas véritablement de schéma général mais plutôt des amendements au texte original.

<sup>377</sup> David Bordwell en fait l'éloge au début de *Narration in the fiction film*.

moins question de formaliser une quelconque grammaire applicable « en toutes circonstances ».

Au contraire, les unités de sens auxquelles nous nous intéressons sont ici évolutives, malléables et possibles à imbriquer, à plusieurs niveaux les unes avec les autres. Il n'est pas concevable, compte tenu des objectifs de ce travail, de tenter d'en dresser une liste même incomplète. L'utilisation des unités ne prétend pas permettre de s'affranchir de l'extrême complexité des situations. Par exemple, il n'est pas selon nous possible de définir des catégories sémiotiques d'unités qui, comme les pièces préfabriquées d'un Lego, concourraient à la construction du sens. L'unité est seulement définie comme « unité de contenu »<sup>378</sup> perçue par le spectateur. Dans notre recherche, on ne peut la définir que dans le cadre de la relation entretenue entre les signes et l'interprétant.

Les unités dont nous nous servons permettent une clarification mais pas une schématisation ; elles trouvent, nous l'espérons, leur place au sein de la complexité.

Dans les champs de recherche où l'on considère la place de l'interprète, on retrouve également le terme d'unité, souvent associé au vocable cognitif. On le rencontre en psychologie expérimentale ou en neuropsychologie ou pour des applications comme l'analyse textuelle informatisée (François Daoust). Nous ne nous situons pas dans ce cadre épistémologique.

Ce concept existe également au sein du mouvement constructiviste et de ses évolutions. A la fin de sa vie, Piaget aborde la notion de schèmes comme étant les plus petites unités cognitives possibles. Francisco Varela utilise également le concept d'unité cognitive. Elle lui sert à expliquer comment dans une situation, l'interprétation, l'action et les émotions sont à l'origine d'unités cognitives élémentaires qui s'intègrent les unes aux autres à chaque instant. Il y a ainsi une suite d'émergences, de disparitions et de réémergences des unités cognitives, modulaires mais intégrées. Ce mouvement est à l'origine de l'expérience. Nous nous situons pleinement dans ce courant de pensée et tentons d'explicitier l'unité cognitive dans le cas spécifique de la construction de sens du spectateur de fiction au cinéma.

---

<sup>378</sup> Jean-Pierre Esquenazi utilise la même définition – située du côté du texte filmique – pour expliciter la notion de fait filmique.

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 71

Dans la logique de notre travail, la réflexion sur l'unité de sens n'a pas pour objectif de rendre opérationnelle une modélisation des interprétations mais plutôt de concourir à éclaircir notre réflexion sur le processus interprétatif. Les unités sont ici principalement définies pour manifester la diachronie, l'évolution de la signification dans le temps de la projection.

### **II.4.1.1 L'unité de sens : premières descriptions**

Il est essentiel de dire que les unités de sens auxquelles nous nous intéressons sont donc le fruit d'une situation de communication. Ce sont des constructions opérées par le spectateur et non des significations supposées, présentes dans le texte filmique. L'unité est le fruit d'un processus interprétatif et, à ce titre, peut se révéler très différente d'un individu à l'autre, d'un contexte à l'autre pour une même séquence filmique considérée.

Pour éviter toute ambiguïté avec les approches structuralistes, nous proposons de nommer l'unité de sens, unité filmique sémio-cognitive. Elle emprunte à Peirce en manifestant son existence au travers de la présence d'une triade. Elle naît de la mise en relation entre les signes, les données filmiques et l'interprétant du spectateur dans une situation. Elle correspond à l'objet dans la triade peircienne, mais nous intéresse ici dans le cas du spectateur de cinéma.

Une unité filmique sémio-cognitive peut être décrite comme une entité de sens issue d'un travail de regroupement logique (au sens de la *Gestalt*) de l'interprétant, confrontée aux signes. Cette unité n'est pas univoque, elle contient en elle-même une grande complexité liée à la difficulté de la mise en sens et des processus d'institutionnalisation et de catégorisation.

L'unité filmique sémio-cognitive est issue de la relation entre le film et le spectateur. Elle n'est donc pas observable dans le film lui-même, mais s'obtient au travers de la relation qu'entretient le film (et plus précisément la situation toute entière – nous y reviendrons – dans laquelle le film est perçu) avec l'interprétant incarné d'un spectateur. Comme l'unité est contrainte par l'ensemble des éléments pertinents considérés par le spectateur, la proposition faite par les données filmiques tient logiquement, dans le cas d'une projection cinématographique, une place prépondérante au sein de l'unité filmique sémio-cognitive.

L'unité filmique sémio-cognitive peut-être – pour reprendre l'approche triadique de Peirce – située dans la priméité (l'impression de rouge, de rupture, d'immensité, de solitude...), dans la secondéité (il allume une cigarette, il s'agit d'un interphone...) ou dans la tierceité (Cette attitude peut-elle être considéré comme un acte précurseur ? Cette situation doit être annonciatrice d'un prochain événement...). L'idée même d'unité dépasse le cadre d'une lecture orientée seulement par une logique narrative. Des unités peuvent logiquement être perçues dans le cas de lecture énergétique<sup>379</sup>, esthétique<sup>380</sup>, fabulisante<sup>381</sup> ou d'autres modes distingués par Roger Odin<sup>382</sup>.

Peut-on délimiter les unités filmiques sémio-cognitives ?

L'unité filmique sémio-cognitive n'exprime pas nécessairement l'infime, la plus petite signification possible. Si des unités existent à l'échelle d'un instant filmique, le spectateur en produit également en embrassant une séquence ou même un film entier.

Pour évoquer le cas de la « particule » de signification, on peut reprendre le cas évoqué lors de l'apparition du bruit de la sonnerie, la première impression par définition fugitive est celle de la rupture<sup>383</sup>. Elle constitue une unité filmique sémio-cognitive.

Mais, on peut décrire le cas d'un cadrage beaucoup plus large lorsque l'homme mystère, à l'issue de l'entrevue avec Fred, tourne les talons et disparaît dans la foule. Fred se retrouve seul, un peu éberlué. Ce moment, un achèvement passager, est l'occasion de la reconstruction de toute la séquence. Plusieurs impressions et hypothèses peuvent émerger à la suite de la fin de ce mouvement. Un mouvement en grande partie porté par les dialogues et matérialisé par la rencontre entre les deux hommes. Ainsi, à l'issue de la séquence, intervient par exemple la sensation d'impuissance de Fred. Si la rencontre, au début, a pu sembler fortuite, elle apparaît brutalement comme totalement maîtrisée et à l'initiative de l'homme au teint blafard. Cette rencontre s'apparente à un piège et soudainement Fred semble avoir été manipulé. L'impuissance, la manipulation, le piège sont des constructions, des unités filmiques sémio-cognitives dont l'apparition ne

---

<sup>379</sup> Voir un film pour vibrer au rythme des images et des sons.

<sup>380</sup> Voir un film en s'intéressant au travail des images et des sons.

<sup>381</sup> Voir un film pour tirer une leçon du récit qu'il impose

<sup>382</sup> Un récapitulatif figure dans :

ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, 2000, p. 59.

<sup>383</sup> Par définition fugitive car l'impression de rupture, située dans la priméité, disparaît dès que l'origine de la source sonore est identifiée. On passe alors dans la secondéité.



pouvait réellement se faire à un moment antérieur de l'échange, c'est ici – pour cette unité de sens – que le mouvement Deleuzien s'achève et que certaines significations peuvent se cristalliser. L'idée que cette rencontre soit un guet-apens pouvait néanmoins poindre auparavant mais sous forme d'une hypothèse vague seulement. La manière dont l'homme mystère rompt intentionnellement l'entretien, une fois sa démonstration réalisée, induit cette fois beaucoup plus fermement cette option.

Une autre unité filmique sémio-cognitive, se trouve du coup, mise en évidence et représentative de toute la séquence.

Ces unités émergent dans le cours d'action de la projection cinématographique c'est-à-dire qu'elles apparaissent successivement à la phase d'aperception des données et suivent le rythme imposé par la diffusion. Les unités se succèdent, se « superposent », s'enchevêtrent et se transforment. C'est ce mouvement, ce principe de l'évolution des unités filmiques sémio-cognitives que nous souhaitons aborder plus en détail.

L'idée d'introduire l'unité filmique sémio-cognitive n'est pas en soi – dans le temps de ce travail – un véritable objectif de modélisation ; il s'agit davantage de s'en servir de support de compréhension des phénomènes. Le mouvement est au centre de nos préoccupations et les unités filmiques sémio-cognitives doivent permettre d'éclairer les processus évolutifs et en particulier la question des relations que peuvent entretenir narrativisation et narration.

### **II.4.1.2 La dynamique de l'unité**

L'unité mobilise pour sa conception une vision prospective de l'action en cours. Elle s'insère dans le processus interprétatif au cours duquel les forces du présent rencontrent le passé et s'engagent dans l'avenir. Dans le cours d'action de la projection, c'est d'ailleurs en partie dans l'articulation entre la proposition présente dans l'instant de la projection et ce sur quoi s'appuie nécessairement l'interprétant, que réside une des particularités du spectacle cinématographique. La compréhension de l'émergence, de l'évolution et de la disparition des unités sémio-cognitives résulte de cette rencontre avec des données sans cesse renouvelées et diffusées à un rythme imposé.

Pour expliciter cette idée, nous utilisons un autre exemple non issu d'une situation filmique. Lorsqu'un individu découvre, au cours d'une randonnée en montagne, un paysage fascinant, il peut s'arrêter, prendre le temps de le

découvrir et de le contempler. Son immersion dans le paysage peut susciter un simple émerveillement issu d'un processus interprétatif situé dans la priméité (la beauté, l'immensité, la quiétude, la solitude...). L'individu peut s'attacher à scruter des observables (les barres rocheuses et les pics, les torrents, les névés, la lumière diffusée au travers des nuages...) et même être conduit à une lecture symbolique située dans la tiercéité (ce paysage symbolise vraiment la puissance de la nature ou la petitesse des hommes face à la force des éléments minéraux...).

Au bout d'un moment, et même si le processus interprétatif se poursuit longuement<sup>384</sup>, les données visuelles ne se modifient pas profondément. Les grandes structures se maintiennent aussi longtemps que l'individu les observe.

Ceci met en évidence une des spécificités du spectacle cinématographique. Dans une salle, les données proposées se renouvellent sans qu'il soit possible de les anticiper. Le processus interprétatif est sans cesse activé par le changement profond provoqué par les ruptures de mouvements des images et des sons.

L'idée véhiculée par la notion d'unité de sens est que dans le cadre de la projection cinématographique, elle constitue une phase intermédiaire du processus de la construction du sens. Au sein du cheminement interprétatif, une unité ne persiste dans son état originel que durant un court laps de temps. A cette unité, s'agrège plus ou moins rapidement une autre unité qui peut amener l'ensemble à prendre une nouvelle forme, une nouvelle signification. Mais, cette évolution continue de la signification, par la mise en perspective des unités, ne conduit pas à un mouvement interprétatif uniquement séquentiel, c'est-à-dire un accollement contigu des unités entre elles. Si la progression des images, des sons, des plans et des séquences, s'opère au fur et à mesure de la projection des données filmiques et de leur diffusion dans l'espace prévu par le dispositif cinématographique, le processus interprétatif, lui, ne se limite pas à suivre la même progression linéaire. En d'autres termes, le mouvement interprétatif, s'il se saisit des éléments distillés séquentiellement par le film, ne suit pas le mouvement de l'image et du son dans une progression parallèle et homothétique. Il réengage

---

<sup>384</sup> Dans le cas du randonneur, le corps est bien davantage engagé dans l'action que ne l'est celui du spectateur de cinéma. Ici, les boucles sensori-motrices sont fortement activées et renseignent sur la fatigue musculaire, sur l'essoufflement, sur l'accomplissement des gestes, sur la perception du vide, sur le souffle du vent...

des références mobilisées précédemment. Chaque unité interprétée dans le cours d'action est consécutive à l'interprétation du moment présent, mais tend à servir de support à la construction des unités futures.

Nous disons, avec Jean-Pierre Esquenazi, que « chaque fragment du film, chaque mouvement, façonne l'agencement des configurations du film, et donc intervient sur le développement du film : chaque mouvement renvoie au film comme tout. »<sup>385</sup> L'unité de sens s'intègre au sein d'un mouvement interprétatif qui construit une double évolution de la signification. La première suit de proche en proche l'enchaînement des données filmiques ; la deuxième, ménage à échéance régulière, une réorganisation du tout. Gilles Deleuze, dans *L'image-temps* (cité par Jean-Pierre Esquenazi), énonce cette idée de la manière suivante : « L'image-mouvement a deux faces, l'une par rapport à des objets dont elle fait varier la position relative, l'autre par rapport à un tout dont elle exprime un changement absolu. »

### II.4.2 Le film propose la construction d'une continuité d'unités

Pour reprendre la définition de Sol Worth, nous considérons le film comme un ensemble de signaux<sup>386</sup>, nous rajoutons un ensemble ordonné. Le film est un continuum de données visuelles et sonores qui invite le spectateur à articuler des suites d'unités filmiques sémio-cognitives qu'il prélève. Le spectateur ne peut transformer et potentialiser en unités filmiques sémio-cognitives l'ensemble de ces vibrations lumineuses et acoustiques. Il opère des structurations de successions d'unités filmiques sémio-cognitives qu'il construit en fonction de son expérience, du contexte, de ce qu'il a compris précédemment, et donc des interprétants et des intentionnalités qu'il parvient à mobiliser.

Pour construire une logique narrative d'ensemble, une séquence ou un film durant, ce sont de nombreuses unités qui sont nécessaires ; elles doivent émerger, se juxtaposer, s'effacer, se réactiver... Les données filmiques considérées dans le ici et maintenant, trouvent leur place dans un ensemble structuré par les interprétants mis en œuvre et les intentionnalités mobilisées. Ces dernières peuvent, par exemple, être corrélées au mode de lecture convoqué (intention de fictionnaliser), mais également interagir avec d'autres

---

<sup>385</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 201

<sup>386</sup> WORTH, Sol, The development of a Semiotic of Film, *Semiotica*, 1-3, 1969, p. 44

niveaux d'interprétation comme celui de suivre une intrigue ou d'autres encore, relatifs à la compréhension d'un événement en cours, conduisant les intentionnalités à devenir plus réactionnelles et changeantes. Dans ce mouvement, les unités filmiques sémio-cognitives que les spectateurs font émerger, se fondent les unes avec les autres dans des logiques d'articulations et au sein de configurations d'espace-temps édifiées par ces mêmes interprètes. Ce mouvement est simultanément rendu possible par la structure filmique elle-même et la relation qu'elle entretient avec l'interprète.

En nous appuyant sur les réflexions tirées à partir de notre méthode graduelle d'analyse du recueil de données, mais également en nous saisissant d'autres exemples, nous souhaitons expliciter davantage quelques traits caractéristiques de la manière dont s'opèrent l'émergence et les regroupements des unités filmiques sémio-cognitives au sein du processus interprétatif.

### **II.4.2.1 Le regroupement des unités filmiques sémio-cognitives**

#### **II.4.2.1.1 Des unités « élémentaires »<sup>387</sup> aux unités complexes**

C'est par la mise en perspective des unités que le processus interprétatif conduit à la construction d'un nouvel ensemble, que ce nouvel ensemble soit relatif à la narration (comme lorsque l'on convoque le mode fictionnalisant), à la construction d'un discours, à la perception d'une esthétique... Pour atteindre des configurations de niveaux supérieurs, le spectateur mobilise des significations précédemment construites qu'il réengage dans une nouvelle construction. Des cycles s'opèrent. Ces significations mobilisées ne sont d'ailleurs pas exclusivement celles, issues de la rencontre entre le film et le spectateur. D'autres significations proviennent des connaissances sur l'auteur du film, du contexte historique, du contexte de la situation de communication... Nous y revenons plus loin.

Pour prendre un autre exemple que celui de *Lost Highway*, lorsque j'assiste à la projection du début de *M. Le Maudit* de Fritz Lang<sup>388</sup> ; j'entends puis je vois les enfants qui chantent une comptine. Je perçois l'action elle même, le

---

<sup>387</sup> Nous plaçons le terme élémentaire entre guillemets car son utilisation nous semble délicate. Dans notre logique, il est difficile de classer ce qui constitue une unité élémentaire. Nous pourrions dire qu'il s'agit en partie de l'unité de sens la plus expérimentée, c'est-à-dire la plus communément construite par un individu ou un groupe d'individus spectateurs.

<sup>388</sup> *M. Le Maudit* est un film de Fritz Lang de 1931

fait qu'un groupe d'enfants s'amuse et chante. Un instant après, j'identifie même le jeu dont il est question. Une petite fille placée à l'intérieur du cercle constitué par ses camarades désigne à tour de rôle en tournant et en chantant, tous les enfants qui l'entourent. Lorsque la phrase récurrente de la comptine se termine, l'enfant désignée sort du cercle. Pour parvenir à cette interprétation, il a été nécessaire d'une part que je reconnaisse dans les signes proposés, les caractéristiques spécifiques de ce jeu, et que simultanément je les mette en relation avec mes propres connaissances.

Il s'agit d'une mise en perspective séquentielle de différentes unités filmiques sémio-cognitives dans laquelle interagissent en système les notions de chanson, de groupe d'enfants, de jeu et même de règles ou d'organisation du jeu. Nous percevons aussi – parce que nous y sommes personnellement sensibles – la force rythmique portée par le tempo saccadé de la comptine. Cette force, réside dans la congruence entre d'une part, la cadence des gestes de la petite fille qui désigne à tour de rôle du doigt, le bras tendu, les enfants qui sont autour d'elle et, d'autre part, le découpage du contenu des phrases et le rythme de sa diction. Au final, je comprends et identifie une situation toute-entière ; même les règles du jeu auxquelles se réfèrent les enfants me reviennent à l'esprit. Chaque unité filmique sémio-cognitive est essentielle, mais pas suffisante et l'ensemble des unités filmiques sémio-cognitives ne peut permettre non plus d'aboutir à ce résultat. La règle du jeu n'y est pas réellement explicitée.

L'interprétation de cette situation complexe tient dans la relation que j'entretiens avec les données que je perçois, lorsque ces dernières sont elles-mêmes structurées en une nouvelle unité. L'articulation des unités filmiques sémio-cognitives conduit de proche en proche à la construction d'une situation plus complexe encore. Les unités filmiques sémio-cognitives s'agrègent les unes aux autres pour dépasser le seul mouvement présent dans la matière visuelle et sonore (celui de la première reconnaissance) et devenir pour le spectateur ce que Gilbert Cohen-Séat, cité par Jean-Pierre Esquenazi<sup>389</sup>, appelle un fait filmique.

Au cours de notre visionnage de cette séquence de *M. Le Maudit*, nous avons éprouvé la construction de diverses unités de sens factuelles comme la reconnaissance d'enfants (et avant, même, la reconnaissance d'être humains), de groupe d'enfants, de configurations de jeu, de comptine...

---

<sup>389</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 71

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

Nous avons également structuré le lieu de l'action à partir de divers repères, de perspectives susceptibles d'aiguiller notre compréhension de la situation. D'autres unités situées dans la priméité ont émergé comme la gaîté, la cadence...

Notre perception de cet ensemble se construit à partir de nombreuses unités « élémentaires », comme celles décrites ci-dessus. Cette association d'unités « élémentaires » nous conduit à produire des unités complexes comme la perception de la situation dans son ensemble décrite par : un groupe d'enfants joue à faire « la ploum ». Cette construction s'inscrit dans la logique du mouvement deleuzien et des deux reconnaissances.

### II.4.2.1.2 L'infléchissement du sens

Je vois alors par les sous-titres, que les paroles de la chanson évoquent le croque mitaine et les horreurs qu'il fait subir aux enfants. Il s'agit néanmoins d'une situation gaie. C'est le jeu qui prime et les paroles de la comptine sont pour moi plus significatives par leur rythme que par leur propos. Par un mouvement de caméra, je vois alors que le lieu du jeu est la cour d'un immeuble. D'un balcon surplombant, une dame outrée qui étend son linge intervient pour les faire taire. Le contenu de cette chanson semble fortement lui déplaire. Plus tard, le spectateur apprend qu'il s'agit de la mère d'Elsie.

Par son intervention, elle attire mon attention sur les paroles de la comptine que j'avais à peine prises en compte dans les plans précédents. Mon intentionnalité réactionnelle m'engage à opérer une relecture ou un recadrage des données dans le contexte de la nouvelle situation d'interprétation. C'est maintenant un autre interprétant que je mobilise pour sérier les représentations. De la perception de jeu, présente dans le cours d'action de l'interprétation du début de la scène, je bascule alors successivement sur une perception centrée sur l'horreur du texte de la comptine, passé initialement inaperçu.

Le système des éléments pertinents de ma construction de sens s'est réorganisé pour opérer une sélection des données pertinentes et de ce fait modifier la combinaison des unités filmiques sémio-cognitives qui font sens. Un nouvel événement filmique parvient à me faire considérer différemment des données filmiques auxquelles j'avais déjà attribué des premières significations.

### II.4.2.1.3 Le tout est différent de la somme des parties

Choisissons une autre situation.

Une goutte d'eau tombe sur le sol.

Une autre goutte d'eau tombe.

Une autre encore, etc.

Dans cet exemple proposé par Roger Odin<sup>390</sup>, le contexte dans lequel ce film est vu, peut modifier la façon dont la mise en perspective des unités peut être réalisée. Si le film constitue le support d'un cours de physique sur la gravitation ou de météorologie sur la formation des précipitations, chaque goutte qui tombe est potentiellement porteuse d'une explication. De cette situation peut naître l'intention de comprendre pourquoi ou comment, une (vs plusieurs) goutte se forme et/ou tombe. Les forces de structuration conduiront l'interprétation à considérer le cas d'une goutte de manière isolée des autres. Chaque goutte devient intéressante pour elle-même et conduit à isoler chaque unité filmique sémio-cognitive. L'unité filmique sémio-cognitive globale est à peu près égale à la somme des unités cognitives c'est-à-dire à la somme des informations scientifiques relatives à la manière dont se forme une goutte.

S'il s'agit d'un film sur la vie à la campagne, ces gouttes qui tombent manifestent le début de la pluie. Les gouttes sont associées les unes aux autres dès l'instant, où par inférence, je constate le déclenchement de l'ondée. La perception de la thématique d'ensemble du film (nous avons déjà reconnu qu'il s'agit d'un film de physique ou d'un film sur la vie à la campagne), la manière dont le film a été présenté (vous allez voir un film sur...) ou le cadre institutionnel dans lequel le film est diffusé (un cours de physique ?) participe à modifier la perception des relations entre les unités filmiques sémio-cognitives. Le spectateur se construit son contexte d'aperception des données nouvelles, sa logique d'intégration de ces données dans une unité plus grande qui devra elle aussi trouver un contexte favorable pour qu'elle puisse conduire l'interprétation au méta-niveau suivant. L'unité filmique sémio-cognitive globale : la pluie, dépasse le cadre formé par la somme des unités cognitives individuelles (une goutte et une goutte et une goutte...).

---

<sup>390</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, pp. 28-29

Nous notons d'ailleurs – pour l'introduire et mieux y revenir – le rôle du contexte communicationnel. Ce dernier peut finalement modifier l'environnement du signe et conduire à partir de données filmiques équivalentes à modifier les unités filmiques sémio-cognitives et la manière dont elles s'articulent. Le contexte s'intègre totalement dans le processus interprétatif et, au même titre que les données filmiques, contribue à l'émergence des unités de sens.

### **II.5 Unités filmiques sémio-cognitives et avancée dans le film**

Nous avons tenté de décrire dans les chapitres précédents comment le sens surgit de la mise en association des unités filmiques sémio-cognitives. L'interprétation du spectateur de cinéma peut se comprendre comme un travail cyclique d'association progressive et logique des unités filmiques sémio-cognitives prélevées au sein d'un mouvement continu dans lequel le film et le spectateur ne peuvent se dissocier. Ce schéma de l'interprétation du spectateur de cinéma dans le cours d'action exprime combien il est nécessaire, pour le comprendre, de le considérer dans sa continuité et non selon le modèle du plan qui réorganise *a posteriori* les processus des conduites humaines.

Jusqu'à présent nous avons présenté ce travail d'association des unités comme un procès, acté au cours d'un même et unique mouvement d'images et de sons. Nous souhaitons maintenant préciser plus encore les cadres de fonctionnement du processus interprétatif au cours de la projection cinématographique. D'une manière générale, nous considérons l'interprétation du spectateur comme un processus qui vise à mettre en relation des unités filmiques sémio-cognitives de l'instant présent avec celles, sédimentées, des instants précédents. Chaque avancée dans le film enrichit parallèlement les configurations d'espace-temps. Par ailleurs, l'interprétation mobilise de possibles anticipations des instants futurs.

Plusieurs questions nous intéressent pour affiner ce mouvement de l'émergence lorsqu'il est associé au film. Un axe qui nous préoccupe particulièrement est celui des relations entretenues par le sujet spectateur et l'objet observé c'est-à-dire le film et la situation qui l'entoure. Une interrogation importante est de savoir comment les unités filmiques se



nourrissent des signes perçus au sein des données filmiques. Plus spécifiquement, les unités filmiques sémio-cognitives sont-elles prélevées dans un mouvement interprétatif qui ne peut que suivre scrupuleusement la progression imposée par le film ? L'interprétation ne peut-elle se construire qu'en assemblant des unités filmiques sémio-cognitives qui se calquent sur la succession chronologique des signes, présents dans la structure filmique ?

### **II.5.1 Deux processus interprétatifs différents et complémentaires**

Dans le cadre de notre recherche, nous voyons au moins deux manières dont les unités mobilisent les éléments potentiellement signifiants au sein du texte filmique, pour conduire le processus interprétatif. Dans les deux cas, les unités sont fortement temporalisées par l'ordre successif prédéfini au sein de l'organisation de la structure filmique. Dans le premier cas, le sens naît de l'association d'unités filmiques sémio-cognitives qui suivent chronologiquement le flux des données filmiques. Dans le second cas, le processus interprétatif s'appuie sur des unités prélevées à différents moments du film.

Une différence importante entre les deux modes d'association des unités filmiques réside donc dans la proximité temporelle entre les unités filmiques sémio-cognitives qui, associées progressivement entre-elles, font sens et font progresser le sens.

#### **II.5.1.1 Une construction basée sur la contiguïté**

Dans le premier cas, les unités procèdent par association contiguë. C'est le cas évoqué précédemment dans notre interprétation du début de *M. Le Maudit*. Cela signifie que le processus interprétatif s'appuie sur des unités filmiques sémio-cognitives issues d'un continuum de données filmiques, d'une succession d'instantanés consécutifs prélevés dans le film. Dans ce cas, les unités produites par le spectateur suivent étroitement la succession chronologique imposée par le film. L'interprète procède à une structuration orientée par les enchaînements présents au sein des mouvements d'image et de son eux-mêmes.

Dans ces constructions, se manifeste la force d'induction du message qui engage le spectateur dans une succession cohérente. Le film, au sein du dispositif cinématographique, tente d'imposer sa propre chronologie en

amenant le spectateur à saisir un ensemble d'unités filmiques prises dans leur continuité et difficilement dissociables. Aux signes successifs présents dans le film, correspondent des successions d'unités filmiques qui s'assemblent en suivant la même logique linéaire.

Au sein d'une construction de sens basée sur la contiguïté, il existe une certaine homologie de mouvement entre la progression du film et la progression du spectateur dans le film.

Cette homologie du mouvement dans l'image et le son et du mouvement de l'interprétation ne peut exister sans l'intentionnalité du spectateur de se fixer sur un axe d'interprétation constant, c'est-à-dire de s'orienter dans une direction et de la suivre. Le processus interprétatif conduit, dans une logique gestaltiste, à articuler et à associer l'unité perçue dans l'instant présent, à une forme en cours de gestation. Au cours de cette démarche, nous ne disons pas que le spectateur comprend tout de ce que le film tente d'imposer, nous disons simplement que la structure filmique engage l'interprète à mobiliser l'intentionnalité de suivre une continuité placée dans le texte filmique. L'organisation continue de la succession des données filmiques amène le spectateur empirique (le spectateur qui vient occuper la place face au mouvement) à structurer son processus interprétatif de manière à suivre avec constance, les nombreux mouvements que les images et les sons offrent sur eux-mêmes. Cette organisation l'incite fortement à s'engager dans la position d'un spectateur perspectif, c'est-à-dire la position « désignée comme celle d'où la matière-mouvement peut être aperçue actuellement »<sup>391</sup> par un observateur.

La construction de sens contiguë, pour être prise en charge par le spectateur empirique, nécessite de la part de ce dernier une intentionnalité de suivre le cheminement proposé. Or, ce cheminement nécessite par exemple une certaine constance du mode de lecture mobilisé par l'interprétant engagé dans l'acte sémiotique.

Cette intentionnalité de ne pas lâcher la continuité des mouvements en cours dans le film, de ne pas s'en « éloigner » peut se manifester sur une scène entière du film, et cela malgré les déplacements incessants que les changements de point de vue du découpage par plan, propose. C'est ce que nous avons pu observer par exemple dans la séquence de l'entrevue entre

---

<sup>391</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 67

Fred et l'homme mystère. Il y a là une situation identifiée (la rencontre), pour partie en rupture avec les événements précédents ; puis, survient une chronologie d'événements, une succession de répliques, d'attitudes, de silence, de mimiques. Les unités filmiques sémio-cognitives sont pourvues de coordonnées temporelles marquées et de relations causales entre elles, une unité de sens en appelant une autre. Cette succession cohérente maintient constante notre intention de prélever des unités filmiques et de les placer à la suite des précédentes pour construire la continuité narrative. Les données sont perçues pour être rassemblées au sein d'une même forme (*gestalt*)<sup>392</sup>. Dans l'instant présent de l'interprétation, cette démarche interprétative favorise la prise en compte d'un cadrage court sur la perception des données.

Pour l'essentiel, et même si des interrogations demeurent sur la lecture de ces événements (cette situation est-elle réellement vécue par Fred ou est-elle imaginaire ?), nous construisons, au fur et à mesure du déroulement de la scène, des unités filmiques qui viennent plutôt se coller « bout à bout » pour que se construise peu à peu le sens de la séquence en gestation. Les questions que nous pouvons nous poser (Quel rôle joue l'homme au teint blafard ? Quelles sont ses intentions ?) manifestent cette propension du processus interprétatif à limiter son « excursion » à des problématiques centrées sur l'action en cours et les données actuellement diffusées. Il existe ici, une intrigue qui se construit et se centre sur elle-même. Tout ce qui se déroule devant nous semble suffire pour que nous conduisions notre démarche sémiotique. Nous ne cherchons pas de réels points d'ancrage situés en-dehors de la scène même. Le mouvement de l'image et du son dans son déroulement chronologique semble constituer notre seul guide.

### II.5.1.1.1 Plusieurs constructions simultanées

Néanmoins, même dans le cas de constructions narratives basées sur la contiguïté, nous ne devons pas nous limiter à comprendre la progression des significations comme consécutive à un simple accollement d'événements. Dans le cas de la rencontre avec l'homme au teint blafard – où l'incertitude est pour partie canalisée par une situation de vis-à-vis centrée sur une relation identifiée et stable (même si paradoxalement elle est déstabilisante

---

<sup>392</sup> Nous élargissons peut-être le sens généralement attribué à la notion gestaltiste de forme en nous plaçant dans une perspective fictionnalisante. La forme se précise ici par le biais de la continuité des coordonnées temporelles de l'action (dans lesquelles le son est déterminant) et par les relations causales entretenues entre les événements. Ces deux derniers éléments permettent de situer la logique gestaltiste dans une perspective plus dynamique, plus mouvante, plus évolutive.

au plan narratif), le mouvement de l'interprétation s'appuie sur un cheminement plus complexe.

Dans cette séquence et d'une manière plus générale dans l'ensemble des films de fiction, les mouvements sont nombreux et imbriqués. « [...] Un mouvement peut s'achever quand un autre est déjà commencé : les mouvements de film ne peuvent que se chevaucher, se poursuivre les uns les autres, les uns dans les autres. »<sup>393</sup> Jean-Pierre Esquenazi cite ici ce que le film met en jeu, ce qu'il offre. Du côté du spectateur, la situation est analogue. L'interprète va transformer la proposition filmique et bâtir une construction en s'appuyant sur les multiples mouvements présents dans les données filmiques.

Au fur et à mesure de sa diffusion, la scène en cours nous conduit à produire successivement des unités, qui chacune, participe à construire de multiples mouvements interprétatifs. Chaque unité vient trouver sa place au sein des différentes problématiques qui s'articulent les unes avec les autres. Les constructions en jeu sont les multiples mouvements que nous avons décrits dans notre analyse de nos perceptions phénoménologiques de la rencontre entre les deux hommes (voir deuxième partie I.3.3.1 Un nouveau pas franchi). Dans cette scène, les mots, les phrases, les mimiques, les changements d'attitude, les émotions des protagonistes, nourrissent les nombreuses constructions qui concourent à faire progresser notre démarche interprétative. Au cours de la projection de cette même séquence, nous essayons de faire progresser plusieurs constructions à la fois. Nous tentons de trouver notre place pour percevoir l'image et le point de vue proposés, de comprendre la situation de face à face et la nature des échanges, de percevoir les intentions de l'homme mystère, d'interpréter le contenu des propos échangés, de sentir émerger peu à peu l'affrontement, d'évaluer la capacité de Fred à sortir de cette ornière et d'apprécier l'évolution du rapport de force...

Toutes ces démarches<sup>394</sup>, et d'autres encore, contribuent par les liens qu'elles entretiennent entre elles, à la structuration de l'intrigue narrative. La déstabilisation du spectateur, dans sa relation à *Lost Highway*, provient d'ailleurs de la difficulté d'opérer des mises en relations évidentes entre ces

---

<sup>393</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 73

<sup>394</sup> Selon nous, certaines de ces constructions mobilisent des interprétants « communs » façonnés par des routines expérimentées par un grand nombre de spectateurs. D'autres interprétations sont conduites dans une direction propre à la relation spécifique et peut-être unique, qu'entretiennent le spectateur, le film et la situation.

multiples mouvements, mais également de ne pas se sentir guidé par un cadre plus large dans lequel ces faits filmiques pourraient s'insérer. Qu'aurions-nous du ou qu'aurions-nous pu voir dans le film qui nous permette de trouver une réponse logique à l'action en cours ?

Dans la perspective narrative, chacune de ces problématiques constitue une ligne en suspension. Les mouvements se fondent en un ensemble mouvant. En s'appuyant sur cette succession d'unités, le spectateur opère des regroupements et assemble peu à peu la logique de la scène qui se déroule devant lui. La succession des unités filmiques sémio-cognitives semble décrire au final, un mouvement unique et continu. A l'origine de la construction narrative de cette séquence, ce sont principalement des unités factuelles (situées dans la secondarité) qui se succèdent et s'associent par cohérence sémantique.

### II.5.1.1.2 Spécificités phénoménologiques d'une construction de sens, basée sur la contiguïté

Au cours d'une construction de sens narrative impliquant des unités contiguës, nous n'oublions pas que de nombreuses unités élaborées dans le cours d'action de la projection, sont elles-mêmes construites par association et confrontation avec des significations élaborées précédemment. Chaque unité, en cours de construction, ne peut être considérée comme un objet (peircien) isolé de tout processus interprétatif antérieur. Ainsi, lorsque nous voyons Fred en train d'entreprendre de se sortir de l'emprise exercée par l'homme mystère, d'une part nous le suivons au travers de l'action présente qu'il vit devant nous (et pour lequel nous accolons au fur et à mesure les événements narratifs perçus), d'autre part, nous tentons de comprendre ses actes au travers de ce que nous connaissons déjà de lui et que nous avons déjà construit à son sujet.

Même dans une construction basée sur la contiguïté, la construction de sens s'appuie sur des phénomènes rétroactifs dans lesquels les acquis du spectateur participent ; les interprétants engagés dans le processus sémiotique évoluent donc conjointement.

Mais qu'est-ce qui caractérise une poussée significationnelle basée sur la contiguïté ?

Dans un film de fiction, les constructions basées sur une mise en succession adjacente des unités, matérialisent une situation d'interprétation à

l'intérieur de laquelle le spectateur est engagé dans une démarche centrée sur un axe d'interprétation constant, au sein duquel le lieu, les personnages, la continuité temporelle, les liens de causalité entre les faits maintiennent constante la logique interprétative. Il s'agit d'un mode de construction, phénoménologiquement perceptible, dans lequel l'instant présent interprété mobilise l'intentionnalité d'« appeler » l'instant suivant. De ce fait, les données filmiques perçues au cours du même mouvement sont lues pour répondre à cette attente fictionnalisante. Les unités filmiques s'enchaînent « naturellement ». Cette construction par mise en succession contiguë des unités conduit à une certaine perception de continuité dans l'énoncé. L'interprétation se saisit d'un trait du flux ininterrompu des données filmiques. La sémiologie se décrit par un mouvement interprétatif perçu comme sans rupture.

La lecture fictionnalisante<sup>395</sup>, en particulier lorsqu'elle parvient à engager le spectateur, à le mettre en phase et à lui faire franchir le « saut », peut favoriser ce mode d'association des unités.

D'une part, c'est la manière dont la séquence est construite qui amène à ce mode d'association des unités. Plus nous sommes maintenus sur une logique unique et sur un axe identifié et plus nous accolons de manière longitudinale les unités filmiques sémio-cognitives. Dans une perspective fictionnalisante, nous associons les unités qui se manifestent au sein d'une même forme. Il est possible de révéler cette logique par les questions que nous formulons au cours du déroulement de la séquence. Les interrogations renvoient alors simplement aux incertitudes relevées dans les événements qui se produisent ou viennent de se produire au sein de la succession en cours.

D'autre part, simultanément et de manière inséparable, c'est au travers de notre intentionnalité présente et en particulier celle que nous mobilisons en comprenant le film, que nous procédons à une lecture dont le processus convoque les unités de manière contiguë.

---

<sup>395</sup> Il est intéressant de noter que Roger Odin décrit le mode fictionnalisant comme la lecture d'un film pour vibrer au rythme des événements racontés. La notion de « au rythme de » exprime bien la succession dont nous parlons.

ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, 2000, p. 59

### II.5.1.2 La construction de sens discontinue

L'association non contiguë diffère de la précédente par le fait que, dans le cours d'action de la projection, les unités prélevées peuvent être issues de différents moments du film. Si les unités sont – comme précédemment – temporalisées, et suivent le flux séquentiel des données filmiques, certaines unités (ou ensemble d'unités) expérimentées un moment auparavant peuvent, dans la construction de sens discontinue, réémerger dans le moment présent.

La construction de sens discontinue s'opère en plusieurs temps.

Dans le premier temps, le spectateur, à un moment du film, acquiert l'expérience d'une signification. Il construit une unité filmique sémio-cognitive.

Dans un second temps, plus tard dans le film, l'unité filmique sémio-cognitive précédemment élaborée est mobilisée, pour être engagée de nouveau dans une nouvelle interprétation. Je reconstruis une nouvelle signification ou une évolution de la première en mobilisant des expériences effectuées à des moments distants de la projection du film. Ces moments distants peuvent d'ailleurs être tous issus d'une même séquence.

Lorsque nous voyons Fred Madison dans la séquence du début de *Lost Highway*, nous construisons dans un premier temps une unité filmique sémio-cognitive relative aux différents signes que ce personnage et la situation dans laquelle il se trouve, nous donnent à voir. La pièce est sombre, l'homme est seul, Il fume une cigarette, ses gestes sont tremblants, il a le regard fixe et dans le vide, il tire fiévreusement sur sa cigarette. Nous ne sommes d'ailleurs pas en mesure de décrire tous les éléments significatifs, certaines mimiques ou rictus subtils et difficiles à décrire confortent notre perception, sans que nous parvenions à les expliciter.

Une unité de sens émerge alors, celle de la tension nerveuse et de l'anxiété du personnage. Une question s'y associe : est-il angoissé ? Elle peut être suivie d'autres questions : D'où peut provenir ce stress ? Ces questions nous amènent alors à interroger les données filmiques dans ce sens mais également, dès que l'idée d'une tension psychologique du personnage s'affermi, à replacer l'ensemble des signes ambigus ou équivoques dans le cadre de cette logique naissante. Cette idée que le personnage puisse être tendu est maintenant en nous et constitue une première construction. Elle modifie notre regard sur ce qui se déroule. Par la suite, cette perception pourra totalement s'effacer ou, au contraire, se conforter.

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

La construction de sens discontinue s'opère alors maintenant dans un deuxième temps dans la scène où le couple fait l'amour.

Fred semble alors torturé et c'est l'ensemble des moments précédents – dont ce moment situé au début du film et que nous venons de décrire – qui viennent nourrir la construction de sens.

Cette construction est d'ailleurs multiple, deux unités de sens différentes, situées dans la secondeité (la catégorie des faits), sont en gestation.

La première est relative à l'intensité du mal qui frappe Fred. Son mal être est-il relatif à une simple situation de stress passager ? Doit-on comprendre au contraire, que compte tenu de la répétition des événements, il glisse peu à peu dans la folie ?

La seconde conduit par inférence à repérer les origines même de ses angoisses au travers des relations causales qui nous établissons entre le moment où elles apparaissent, et les événements qui surviennent à ces instants-là. Sa détresse est-elle consécutive à l'annonce de la mort de Dick Laurent à l'interphone ? Provient-elle plutôt de la cassette vidéo trouvée sur le pas de la porte ? Est-il déprimé en pensant à l'infidélité (supposée) de Renée ?

Toutes ces questions révèlent un processus inférentiel alimenté à chaque fois par des unités distantes les unes des autres et issues d'instants répartis dans le texte filmique. Elles conduisent à affiner et à affermir les significations interprétées.

Dans une même logique d'association, on peut penser que certains processus discursifs, comme tirer des enseignements sur l'esthétique d'un film, tirer une morale ou un discours peuvent d'avantage privilégier l'articulation de plusieurs unités non contiguës.

### **II.5.1.3 Vers l'introduction d'un contexte d'interprétation spécifique**

Nous devons noter que les deux modes d'association contiguë et discontinue des unités, ne s'excluent aucunement l'un, l'autre ; ils se complètent et s'appuient l'un sur l'autre.

Au cours de la lecture fictionnalisante d'une œuvre de fiction, il est nécessaire d'opérer une mise en perspective des unités de manière contiguë pour pouvoir construire les configurations d'espace-temps du récit tout au long du déroulement du film. Cela ne signifie pas qu'en parallèle une association discontinue soit impossible. Au sein d'une même construction



narrative associant des unités de manière contiguë, il est possible de s'interroger sur la nature des actes des personnages ou de certains de leurs comportements et par un processus inférentiel mobilisant des unités déjà prélevées au cours des instants précédents, construire des significations qui cherchent à trouver une place dans un tout narratif cohérent. Les deux modes d'association des unités s'imbriquent pour permettre de former un tout<sup>396</sup>.

Comme spectateur, nous pouvons par exemple mobiliser des unités de manière contiguë pour construire la succession des événements d'une scène et dans un mouvement simultané de l'interprétation, opérer une lecture esthétique en mobilisant des unités de l'instant présent articulées avec des unités prélevées au cours de moments antérieurs. Ici, aux deux modes différents d'association des unités correspondent deux lectures : fictionnalisante et esthétique.

Ces deux modes d'association révèlent deux cadrages interprétatifs différents. Le premier se centre principalement sur l'instant présent, il mobilise une continuité de signes prélevés dans les données filmiques. Le second est plus complexe et introduit l'idée que les données observées englobent différents moments pris en charge par l'interprète. Le spectateur va puiser ainsi dans des instants passés du film, des éléments signifiants qui vont contribuer à orienter les significations mises en œuvres dans le cours d'action de la projection.

Dans l'instant présent de l'interprétation, il existe un potentiel déjà expérimenté qui se formalise et devient pertinent dans la situation considérée. Ce potentiel est assimilable à un véritable contexte d'interprétation. L'unité filmique sémio-cognitive surgit de la relation entre les signes perçus dans l'image et le son diffusés ici et maintenant et l'interprétant prêt à réagir. Bien sûr, le terme de contexte peut sembler excessif si l'on considère que, classiquement, les dimensions communément admises pour éclairer la notion de contexte sont sociologiques, historiques, communicationnelles. Néanmoins, si nous adoptons la définition « Le contexte est l'ensemble des circonstances qui accompagnent un événement [...] »<sup>397</sup>, et que nous cadrions notre observation sur le cours d'action, alors toutes circonstances survenues

---

<sup>396</sup> Nous avons vu dans notre lecture de certaines scènes de *Lost Highway*, comment des démarches inférentielles sont très fortement induites par le texte filmique et comment le résultat de ces interprétations semble instable et se révèle difficile à replacer dans la logique d'ensemble du récit.

<sup>397</sup> POURTOIS, Jean-Pierre et DESMET, Huguette, Contexte dans le paradigme compréhensif (rôle du), *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, 1996, p. 37

antérieurement, prises en considération par l'interprète et interagissant ici et maintenant avec les données au sein du processus, peuvent s'assimiler à un contexte. Le potentiel déjà expérimenté par le spectateur (fonction des interprétants qu'il a été capable de mobiliser<sup>398</sup>) est une circonstance qui accompagne l'événement et peut contribuer à modifier le déroulement de l'acte sémiotique.

Le contexte n'est alors plus nécessairement extra filmique. Dans la définition du contexte précédemment citée, le cadrage de l'observation dans le cours d'action de la projection ne définit pas l'événement considéré comme étant nécessairement la projection du film ; l'événement peut logiquement devenir le moment présent de l'interprétation. Un des contextes du film devient alors ce que le spectateur a lui-même compris du film, au cours des instants précédents. Il s'agit d'un contexte dans sa totalité co-construit par le film et le spectateur, depuis que ce dernier a commencé à suivre la projection.

Les unités filmiques sémio-cognitives peuvent donc se construire dans la continuité de la progression du film, mais peuvent également se constituer à partir de différents instants prélevés à divers moments du film. Ainsi, certaines significations se constituent par bribes. La construction de sens qui en résulte n'est alors plus seulement consécutive à un prélèvement d'unités filmiques placées de manière contiguë dans le film ; elle procède aussi par une accumulation d'unités disjointes. La signification naît alors par touches successives, au travers de l'expérience des multiples situations localisées à différents endroits dans le texte filmique.

Les différents signes perçus peuvent au travers de leur rencontre avec l'interprétant participer à construire des unités filmiques sémio-cognitives explicites (une impression, un sentiment, un élément factuel qui sert la construction narrative, une logique qui guide le récit) mais également un contexte latent d'aperception, un contexte constitué des expériences d'interprétation vécues par le spectateur au cours de sa rencontre avec le film.

Si le cadrage observé au cours d'un travail de recherche considère non pas la compréhension d'un film dans son ensemble, mais plutôt des moments

---

<sup>398</sup> Nous pensons en particulier aux différences entre les interprétants des enfants et ceux des adultes.

d'interprétation (ce qui est le cas dans des recherches centrées sur le cours d'action de la projection) alors certains moments d'interprétation antérieurs, expérimentés par l'interprète au cours de la diffusion peuvent s'apparenter à des contextes.

Le contexte ne s'explique alors plus uniquement, dans le cas de ce cadrage, corrélativement aux données para textuelles qui entourent le spectacle cinématographique (comme des affiches, des bandes annonce, des critiques dans les médias, des discours tenus au sujet du film...) ou à des données cotextuelles, d'origine principalement culturelles, susceptibles d'orienter l'acte de lecture du film.

Nous notons également que ce principe discontinu de construction des unités explicite une caractéristique émergente du processus. L'interprète parvient, au cours de la rencontre avec le film, à faire resurgir des significations antérieurement expérimentées. Ce ne sont pas les capacités de la mémoire du spectateur qui intéressent notre propos mais plutôt le mouvement possible des unités. Certaines, naissent au cours d'un instant pour ne plus réapparaître par la suite. D'autres au contraire, sont remontées à la surface et constituent les fondements de significations futures.

### **II.5.2 De la narrativisation vers la narration**

Nous avons déjà perçu comment les unités filmiques sémio-cognitives peuvent s'associer entre-elles et comment elles parviennent à construire un tout qui dépasse la somme des unités elles-mêmes. Pour continuer à éclairer la question de l'avancée du spectateur dans le film, et préciser davantage le fonctionnement des unités filmiques sémio-cognitives, nous souhaitons observer de nouveau, au travers de plusieurs situations, la poussée significationnelle et mieux cerner comment se développe graduellement une construction de plus en plus complexe.

Nous nous appuyons pour cela sur nos avancées précédentes pour éclairer la logique de progression de la construction narrative et profitons de la distinction, introduite par la sémio-pragmatique, entre narrativisation et narration.

Très directement, nous tentons de décrire la progression du réseau conceptuel qui nous fait passer de la narrativisation à la narration. Cette

démarche doit nous permettre d'éclairer les relations qu'entretient l'organisation structurale des données filmiques et plus précisément le découpage cinématographique avec les unités filmiques sémio-cognitives. Abordée différemment, cette question doit rejoindre les réflexions réalisées par Roger Odin au sujet de l'opposition entre micro-récit et macro-récit<sup>399</sup>. Conformément à nos objectifs, nous approchons ici la manière dont le processus sémiotique se met en mouvement et fonctionne en système et comment il met en relation le sujet et l'objet.

### **II.5.2.1 L'unité circonscrite (ou l'ensemble circonscrit d'unités)**

Dans le prolongement de nos analyses des scènes de la sonnette et de la rencontre avec l'homme mystère (voir deuxième partie II.3.2.1 Une relation centrée sur l'instant présent), nous proposons d'appeler provisoirement : unité filmique sémio-cognitive circonscrite, une unité que l'interprétant (mobilisé par le spectateur dans une situation d'interprétation) raccorde exclusivement aux signes présents dans les données actuellement diffusées. L'unité filmique sémio-cognitive circonscrite conserve son statut tant qu'elle reste isolée, c'est-à-dire tant qu'elle ne s'ancre pas dans un contexte d'interprétation plus large que celui très réduit duquel elle a émergé. Dans l'objet interprété, le spectateur se limite principalement à puiser, dans les données textuelles, les signes présents ici et maintenant ou tout au moins les signes très proches et contigus.

Dans un cas extrême, cela peut conduire à ce que l'unité filmique sémio-cognitive ainsi constituée, ne parvienne pas à s'associer avec d'autres unités et ne puisse – par l'intermédiaire de l'interprète – se raccorder à l'existant du film pour ainsi créer une articulation et permettre au processus interprétatif d'accéder à un prolongement de la signification ou à un niveau supérieur. L'unité filmique sémio-cognitive reste alors – en terme de construction de sens –, isolée de ce qui la précède. Elle existe indépendamment des autres faits filmiques et se suffit à elle-même.

La formation d'une unité filmique sémio-cognitive circonscrite (ou d'un ensemble d'unités circonscrites) peut trouver ses origines à la fois du côté de la proposition filmique (et de ses signes) et du côté du spectateur (et de ses interprétants mobilisables).

---

<sup>399</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, pp. 32-35

Dans la perspective d'une lecture fictionnalisante, l'émergence d'une unité filmique circonscrite peut être favorisée lorsque :

- Le moment filmique présent (le terme de moment ne désigne pas une durée établie, il peut tout autant s'agir d'un instant fugitif comme d'une scène entière), n'a structurellement, que peu de liens apparents avec ce qui lui précède. La monstration nous prive par exemple délibérément du contexte d'interprétation de l'action. Dans un univers fictionnel, cela peut être le cas lorsqu'une séquence renouvelle les principaux repères de l'espace-temps et du récit, construits au cours des séquences précédentes. Cela peut passer par : un changement impromptu du lieu de l'action ; une translation dans le temps, non explicitée ; le renouvellement subit des personnages ; le renouvellement de l'intrigue qui crée une rupture avec les événements antérieurs, et inhibe les liens de causalités...<sup>400</sup>.
- Le moment audiovisuel proposé est très court et s'apparente à un stimuli complexe. Le cas se rencontre en particulier dans des situations de recherche expérimentale sur l'objet cinématographique où pour tenter de réduire le nombre des paramètres impliqués, on transforme la séquence audiovisuelle en un fragment décontextualisé.
- Certains extraits très courts, comme ceux rencontrés dans certaines bande-annonces, peuvent contribuer à produire une situation d'interprétation filmique équivalente et ainsi conduire à l'émergence d'une unité filmique sémio-cognitive circonscrite.
- Le film commence. A ce moment, le spectateur ne peut souvent trouver de point d'ancrage à la situation qu'il voit et entend. Un cas tout à fait analogue se produit lorsque l'on assiste à la diffusion d'un film déjà commencé. Nous notons cependant que de nombreuses situations où l'on assiste à la première scène du film ne favorisent pas la constitution d'une unité circonscrite. Nous pensons en particulier aux films dans lesquels les personnages sont récurrents et de ce fait peuvent permettre de tisser des liens avec des situations précédentes et peuvent rappeler des attitudes, des comportements, des événements... Par ailleurs, nous devons noter le cas du début d'un film déjà vu par le spectateur et dont les souvenirs lui permettent d'opérer une mise en contexte des premières scènes. Nous

---

<sup>400</sup> La séquence du rêve de Sam Lowry (le personnage principal) au début de *Brazil* en est un bon exemple même si, une fois la séquence terminée, les liens avec le contexte narratif apparaissent. *Brazil* est un film de Terry Gilliam de 1985

devons admettre que notre lecture fictionnalisante de *Lost Highway*, lors de notre recueil des données, a été de ce point de vue assez peu influencée par notre premier visionnage du film, quatre ans auparavant. Ce n'est certainement pas le cas d'autres lectures, comme celles convoquant les modes artistique, esthétique ou énergétique<sup>401</sup>.

- Un contexte particulier, comme une consigne de lecture, incite le spectateur à opérer une dissection très fine des données filmiques et tend à l'amener à réduire le cadrage de l'observation adopté. Cela s'est produit par exemple lors de la situation d'examen que nous avons organisée à l'attention des étudiants (voir première partie II.2.2.3 L'accès à l'expérience subjective par la médiation des textes). Dans ce contexte, un travail de décomposition et de déstructuration des données filmiques commence alors. Chaque détail ou paramètre tente d'être ausculté. L'œil et l'oreille discriminent, essayent d'isoler, de distinguer... Cela s'opère au détriment d'une perception globale de l'œuvre. La disposition cognitive qui en résulte éloigne le spectateur d'une lecture fictionnalisante et l'encourage d'ailleurs à laisser de côté tout sentiment d'appréciation.
- Les propres acquis du spectateur ne lui permettent pas de trouver les références adaptées à l'interprétation d'un moment filmique, ni de raccorder (de manière contiguë ou discontinue) différentes unités filmiques sémio-cognitives entre elles. De ce fait l'interprétation est conduite dans une impasse où elle est circonscrite aux actions présentes. C'est typiquement le cas rencontré par des enfants en bas âge qui regarderaient un film trop complexe pour eux et ne parviendraient pas à articuler des situations entre elles, ni à établir des relations causales entre les événements. Ils verraient alors se succéder un ensemble d'actions, sans que chacune d'entre elles ne trouve sa place dans un ensemble articulé et cohérent<sup>402</sup>.

Dans les premiers cas, c'est d'une part la nature « finie » des formes des actions ou des situations qui, mises en relations avec un interprétant « habitué », aboutissent à restreindre les interactions avec les unités précédentes. Les données filmiques et la façon dont elles sont montrées

---

<sup>401</sup> Pour un récapitulatif sur les modes

ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, 2000, p. 59.

<sup>402</sup> On peut apporter l'exemple du cas d'un passage d'un plan d'ensemble à un plan serré, dans lequel l'unité de lieu ne serait pas perçue.

favorisent alors la perception d'unités filmiques sémio-cognitives circonscrites.

Mais, la perception de formes finies ne relève pas de la seule responsabilité de la structuration des données filmiques, de la durée des séquences ou du moment de la projection. Dans les derniers cas, tout particulièrement, l'unité filmique circonscrite est également favorisée par les forces cognitives de structuration elles mêmes. C'est le spectateur qui pour des raisons liées à son déjà-là ou son intentionnalité (influencée par le contexte de la projection) tend à considérer un cadrage temporel court et à se focaliser sur des instants circonscrits. Cette tentative analytique de séparation du sujet percevant et de l'objet observé n'est d'ailleurs pas envisageable, l'un interagissant nécessairement avec l'autre.

Dans l'un et l'autre cas, la production d'unités filmiques sémio-cognitives conduit à une construction peu contextualisée. Lorsque le spectateur adopte le mode fictionnalisant, l'interprétation se limite alors à inscrire les mouvements dans le registre des actions et produit seulement un sentiment de narrativité<sup>403</sup>. Le spectateur adopte le processus de narrativisation que Roger Odin décrit comme une pré-compréhension.

La narrativisation peut alors aussi s'explicitier comme une interprétation, située dans le registre de la narration, mais conduisant à des significations isolées ou non reliées à des moments antérieurs du film.

### II.5.2.2 Trois situations filmiques

Les unités filmiques sémio-cognitives circonscrites peuvent apporter un éclairage supplémentaire sur le processus de narrativisation. Elles tendent à être perçues comme dissociées les unes des autres. Chaque unité semble se distinguer de la précédente. Le spectateur se centre sur une succession d'instantanés autonomes plutôt que sur une continuité d'éléments perçus dans un cadre englobant ou, en référence à Paul Ricoeur, au sein d'un « réseau conceptuel de l'action »<sup>404</sup>.

Dans le contexte de la fictionnalisation, nous proposons d'appeler ces unités filmiques sémio-cognitives circonscrites, des unités narrativisantes ou des unités à faible contextualisation narrative.

---

<sup>403</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 32

<sup>404</sup> RICŒUR, Paul, *Temps et récit II*, 1984, p. 88-89

Le passage de la narrativisation à la narration est un processus difficile à scinder. Il s'opère graduellement.

Pour manifester cette progressivité, nous reprenons trois des situations filmiques déjà explicitées précédemment : les gouttes d'eau, la sonnette et la rencontre avec l'homme mystère. Dans ces trois exemples, ce que nous remarquons, c'est un niveau d'ancrage, c'est-à-dire un niveau de contextualisation narrative des données présentes ici et maintenant, différent selon les cas. Nous partons du cas le plus décontextualisé.

### II.5.2.2.1 Une goutte, des gouttes, la pluie

Le premier cas est la situation expérientielle pensée, proposée par Roger Odin dans *De la fiction*. Nous l'insérons dans un contexte spécifique.

Nous sommes installés dans une salle de cinéma au moment où sont diffusés les spots publicitaires. Projetée sur l'écran, une goutte d'eau en plan serré, tombe et s'écrase sur un sol sec<sup>405</sup>. Cette publicité nous est encore inconnue et les réclames offrent – d'une manière générale – de très nombreux modes de lecture possibles. Même une fois le mouvement terminé – c'est-à-dire après que la goutte se soit écrasée sur la terre – cette goutte perçue dans un contexte communicationnel qui ne précise pas clairement le cadre dans lequel cette chute s'insère (Quelle signification peut avoir cette goutte dans un spot publicitaire ?) ne représente *a priori*<sup>406</sup> rien d'autre qu'une goutte. Nous ne parvenons pas à l'insérer dans un cadre contextualisant. Il est nécessaire d'en savoir plus pour pouvoir dire ce qu'elle signifie précisément. La goutte introduit-elle une thématique sur l'eau et ses bienfaits pour le corps humain ? Annonce-t-elle la pluie salvatrice après la sécheresse ? Introduit-elle une thématique sur les éléments nécessaires à la vie ?

Une deuxième goutte apparaît, puis une troisième, puis de nombreuses, filmées en plan plus large avec un cadrage en plongée vers le sol. C'est la pluie. Entre la première goutte puis les suivantes, nous avons élargi notre construction. Mais le nouvel ensemble constitué, la notion de précipitation ou d'averse, reste isolé ; nous ne savons toujours pas dans quel cadre cette ondée se déroule. Chaque goutte puis l'ensemble des gouttes a bien permis

---

<sup>405</sup> Un peu à la manière de l'orage qui se déclenche dans *Microcosmos*

*Microcosmos : le peuple de l'herbe* est un film de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996

<sup>406</sup> Nous ne pouvons préjuger de l'ensemble des interprétations possibles des spectateurs potentiels de cette situation inventée. Certains observateurs peuvent, à la vue de cette scène, se référer à des situations déjà vécues ou visionnées, auxquelles la goutte leur fait penser.



de faire progresser l'interprétation et de passer à un méta-niveau de compréhension, mais l'ensemble du mouvement décrit reste autonome. Il ne propose pas encore d'ancrage pour permettre d'orienter l'interprétation, par exemple vers une lecture fictionnelle, esthétique, argumentative/persuasive... sauf si, par inférence, l'interprétant mis en œuvre par le spectateur raccorde ce mouvement à des événements contextualisants, des déjà-là qui lui sont propres.

### II.5.2.2.2 Une sonnette localisée

La scène de la sonnette telle que nous l'avons perçue et décrite est différente. Elle nous a amenés à mobiliser un processus interprétatif dont l'ancrage s'affirme davantage. Nous sommes au début du film, et mobilisons déjà le mode fictionnalisant. Un ancrage contextualisant opéré par notre engagement dans le film, tend à insérer le bruit dans un cadre diégétique puis narratif. Nous sommes conduits à transformer le récit et à édifier une histoire. La séquence offre la possibilité d'établir des relations entre des unités filmiques construites précédemment et celles qui émergent dans le cours de la diffusion. Même si le doute subsiste un moment, la sonnette devient vite localisée dans le lieu de l'action. La situation met en scène le personnage que nous avons vu dans les plans précédents. Elle est diégétiquement plus riche que la scène des gouttes d'eau ; le bruit de la sonnette s'insère dans un monde fictionnel. La construction de l'espace-temps se révèle ici plus complexe que dans le cas précédent où l'action n'est que répétition et n'autorise qu'une progression de la signification dans une seule direction ; celle qui va de l'unicité vers le multiple. La pluie, manifeste réellement son caractère d'intempérie, mais ne favorise ni une lecture fictive, ni documentaire, ni esthétique... La succession, une goutte, des gouttes, la pluie, est isolée du monde dans lequel elle pourrait exister.

Dans le cas de la sonnette, la prise en compte du lieu de l'action et du personnage, constitue une situation dont l'« enracinement » est un peu supérieur mais, reste encore minimal. Cela est d'autant plus vrai que les lieux et personnages ne sont pas considérés dans leur dimension complexe, il s'agit simplement ici d'une reconnaissance d'un espace et d'un individu comme étant le même espace et le même individu que dans les plans précédents. Les unités filmiques sémio-cognitives ne trouvent pas de véritable mise en contexte narrative, nous pourrions dire que, comme interprète, nous en restons à un niveau d'ancrage diégétique. Or, la

diégétisation est seulement un des processus constitutifs du mode fictionnalisant. La succession des actions ne permet pas encore d'opérer une structuration temporelle, ni d'établir des relations causales entre les événements. Le présent de la situation n'est pas encore suffisamment défini et contextualisé pour permettre d'en imaginer une véritable projection dans le futur.

### II.5.2.2.3 Au sujet du maillage entre les unités

#### *Vers la narration*

Dans la séquence de la rencontre de Fred et de l'homme mystère, nous atteignons un niveau de construction narrative supérieure dans la mesure où la séquence – plus longue que les situations décrites dans les deux premiers cas<sup>407</sup> – fournit elle-même progressivement les éléments susceptibles de permettre la création de son propre contexte d'interprétation. Les dialogues, les attitudes et les mimiques (les deux protagonistes sont filmés en plan serré) sont explicites et offrent à l'interprète la possibilité d'élaborer un fil conducteur. Au sein de la séquence, des unités s'assemblent et s'adossent les unes aux autres, elles construisent un maillage de significations, définissent peu à peu le rôle de chacun des interlocuteurs engagés dans le débat, introduisent des relations causales entre les micro-événements, font émerger l'intrigue, construisent l'action en cours, resserrent le champ des possibles. L'espace-temps est fortement induit par les coordonnées temporelles présentes dans la structure formelle qui guide l'avancée du dialogue.

Le niveau de structuration devient complexe au sein même de la séquence. Nous suivons d'abord une succession d'actions narrativisantes vectorisées dans le temps. D'abord, les deux hommes se dévisagent de loin. Puis, l'homme mystère se rapproche de Fred. Dans le cours du mouvement, ces suites d'événements viennent ensuite progressivement produire un niveau d'interprétation plus complexe, plus contextualisé. La rencontre des deux hommes prend place au sein d'un mouvement plus vaste que celui du seul événement de leur seule prise de contact. La succession des événements permet leur interconnexion et crée une continuité pourvue de coordonnées spatio-temporelles et de relations causales. Si les deux hommes s'aperçoivent de loin (première action isolée), puis se rapprochent (deuxième

---

<sup>407</sup> La longueur n'apporte pas nécessairement d'ancrage contextualisant. Nous pouvons assister à un événement long, lent ou répétitif qui reste isolé et ne parvient à s'insérer dans un cadre plus large.

action isolée mais déjà successive à la première), se dévisagent (troisième action déjà en relation avec les précédentes mais encore insuffisamment explicite) c'est finalement pour engager le dialogue et peu à peu construire une logique propre à cette situation. Ce qui se situe initialement dans le registre des actions isolées se transforme peu à peu, par imbrications successives, en un récit situé et orienté. Nous quittons progressivement la narrativisation pour lui substituer une construction narrative.

Néanmoins, les relations narratives entre cette séquence, prise dans sa totalité, et le reste du film sont difficiles à établir. Les relations ne préexistent pas de manière évidente et fléchée dans le texte lui-même. Les liens sont hypothétiques<sup>408</sup>. Les nouvelles unités filmiques sémio-cognitives issues de cette mise en relation sont supposées, peu guidées et principalement inférées par le spectateur au travers d'une démarche abductive.

L'intentionnalité mobilisée par le spectateur, dès qu'il perçoit l'étrangeté de la physionomie de l'homme au teint blafard, l'engage fortement à suivre la progression du mouvement des images et des sons et à se centrer sur l'événement qui vient de survenir et la façon dont il va évoluer. En opérant un cadrage de l'observation court sur les données filmiques, le spectateur est incité à s'engager lui-même à suivre l'instant filmique en cours d'évolution. Pour le spectateur, cette situation nouvelle de la rencontre initiée par l'homme mystère, existe principalement par une relation, en train de se construire, entre les deux personnages. De ce fait, nous ne sommes pas invités à établir un lien avec les moments qui précèdent cette entrevue. Au contraire même, les éléments filmiques mobilisés pour construire l'intrigue de la séquence, se saisissent quasi exclusivement en son sein.

Au travers de ces trois exemples, nous notons que l'évolution de la narrativisation vers la narration, s'accompagne d'un ancrage, c'est-à-dire d'une mise en perspective des unités filmiques présentes ici et maintenant, par des repères (mêmes personnages, mêmes lieux, continuité temporelle de l'action, relations causales entre les événements) issus des unités interprétées durant les instants précédents du film ; mais également par des relations causales entre les unités filmiques elles-mêmes. Lorsque les unités

---

<sup>408</sup> Nous avons noté des questions au sujet de l'intégration de cette séquence dans l'intrigue générale du film :

L'homme mystère serait-il l'auteur des cassettes vidéo ?

Aurait-il un rapport avec la mort de Dick Laurent ?

filmiques interprétées dans le cours d'action de la diffusion, restent isolées et sans possibilité d'être insérées dans des cadres contextualisants, elles restent à un niveau qui est celui du seul mouvement qu'elles décrivent. Elles ne parviennent pas à atteindre le méta-niveau de la narration ou, disons, un niveau de narration « plein » et complexe.

Dans le premier cas, l'interprétation maintient la construction du sens dans un niveau « flottant » c'est-à-dire non (encore) ancré dans les différents cadres contextuels auxquels nous faisons appel pour saisir ce qui nous entoure, bien au-delà des situations cinématographiques d'ailleurs<sup>409</sup>. Une unité filmique sémio-cognitive peut se caractériser par le fait qu'elle peut constituer un ensemble autonome de sens. C'est sa mise en interaction avec d'autres unités issues ou non du monde du film qui la conduit à évoluer vers un autre niveau.

### *Un récit dans le récit*

Notre interprétation de la rencontre entre les deux hommes nous a conduits dans un processus à deux faces. Même si nous percevons que cette séquence s'imbrique dans la continuité du film par les liens essentiels de la construction narrative, nous la discernons comme pour partie déconnectée, en particulier au niveau de l'intrigue générale du film. Cette séquence ne semble pas devoir s'articuler facilement avec ce que nous avons déjà vu. Comme nous l'indiquons dans le paragraphe précédent, cette perception manifeste une configuration limitée de relations entre d'une part les unités filmiques déjà interprétées au cours du début du film et d'autre part les unités nouvelles perçues au cours du contact avec les données filmiques actuellement projetées.

Peut-on dire pour autant que la rencontre entre les deux hommes se maintient à un niveau narrativisant tout au long de son déroulement ? Ne pouvons-nous pas atteindre différents niveaux d'interprétation et dépasser le seul mouvement que les actions décrivent ?

En fait, cette séquence peut être perçue comme un récit dans le récit. Elle contient en elle-même un potentiel d'interaction entre les unités lui permettant de faire franchir à son lecteur, les étapes qui conduisent de la narrativisation à la narration. Elle autorise, au cours de sa projection, la possibilité de faire

---

<sup>409</sup> De nombreuses situations de communication interpersonnelle nécessitent de connaître le contexte dans lequel les échanges prennent leur sens.

naître par l'interprétation, un maillage suffisant entre les unités filmiques sémio-cognitives. Ce maillage doit pouvoir permettre de percevoir la séquence comme narrative (vs narrativisante). Cette dernière peut prétendre atteindre le statut « de film » dans le film ou plutôt de séquence autonome<sup>410</sup>. Au sein même de cette séquence nous passons donc du processus de la narrativisation, lorsque les deux hommes s'aperçoivent, se rapprochent, se dévisagent, progressivement à celui d'une forme proche de la narration lorsque les deux individus commencent à dialoguer c'est-à-dire à se positionner et à établir un rapport de force qui enchâsse les actions narrativisantes dans un cadre plus large que ce qu'elles décrivent. Les répliques se succèdent, les actions se temporalisent, les personnages se dévoilent. Chaque tirade appelle une riposte et vient graduellement construire une continuité logique et établir des relations structurantes au sein même du mouvement. Le maillage entre les unités filmiques interprétées formalise une intrigue et engage la vision narrativisante vers une interprétation élargie des événements et finalement une compréhension narrative des instants vécus par les protagonistes.

Nous pouvons donc, à l'aide des cas abordés ci-dessus, décrire un mouvement interprétatif qui, lorsqu'il ne parvient pas à percevoir les données filmiques ancrées dans un contexte d'aperception suffisant, fait une lecture narrativisante de la situation. Peu à peu, si des cadres structurants viennent s'associer aux actions, alors, les unités filmiques circonscrites successives interagissent entre elles et constituent par les interactions qu'elles créent un mouvement qui élargit de fait le cadrage du phénomène observé puisqu'il mobilise des informations associées. Nous notons, pour reprendre la pensée peircienne, que la démarche dont il est question ici n'est pas exclusivement déductive. Elle est conduite par un travail inférentiel d'articulation et d'agrégation des unités entre elles, dans laquelle la logique de l'imbrication s'appuie sur l'induction (le spectateur procède de manière empirique et tire une règle à partir des faits) et l'abduction (le spectateur déduit une règle à partir d'une qualité perçue).

---

<sup>410</sup> Ce qui fait dire à Guy Astic que « David Lynch encadre fortement l'épisode, le fait fonctionner comme une parenthèse [...] ».

ASTIC Guy, *Le purgatoire des sens*, 2000, p. 94

Le début d'un film de fiction, totalement nouveau pour un spectateur, amènera sans doute ce dernier, dans les tous premiers instants, à produire des unités circonscrites. Peu à peu, il va fonder un monde diégétique et trouver les points d'ancrage susceptibles de lui permettre de dépasser les limites de sa vision fractionnée. Il parvient à étoffer les relations nécessaires à la mise en succession des actions et à l'élaboration d'une construction narrative. Néanmoins, le film peut, au cours de son développement, introduire une fracture<sup>411</sup> et soudainement proposer une séquence qui rompt en grande partie avec ce qui lui précède. Le film impose alors au spectateur d'opérer un renouvellement massif d'unités filmiques sémio-cognitives indépendantes des précédentes. Dans ce cas, le commencement de la séquence conduit à l'établissement d'un processus narrativisant qui, de proche en proche, au travers des données distillées et interprétées au fur et à mesure de l'avancement des plans et des séquences du film, pourra tendre de nouveau vers une construction narrative.

Le langage cinématographique a institutionnalisé ce procédé au travers de certaines situations utilisant le montage parallèle. Deux événements, dont les données filmiques semblent sans rapport apparent les uns des autres, s'intercalent. Au fur et à mesure de la progression du film, des relations se tissent entre les unités filmiques sémio-cognitives. Ainsi, des interactions s'établissent, les deux actions s'insèrent dans deux cadres qui comportent une intersection commune (lien de causalité dans les situations, un lien de temporalité...) ; les événements semblent se rejoindre et constituer un « tout » narratif.

### II.5.2.3 Peut-on distinguer narrativisation et narration ?

Est-il possible – en tant que spectateur – de se rendre compte du niveau d'interprétation que l'on atteint ? Peut-on percevoir que l'on narrativise, ou que l'on accède à une forme narrative plus élaborée ?

Dans la scène d'amour entre Fred et Renée, le processus sémiotique ne parvient pas à passer, de la simple description des événements et des faits narratifs (des objets situés principalement dans la secondéité) présents ici et maintenant, à un autre niveau de construction argumentaire (au sens de l'argument peircien), mobilisant la déduction, l'induction ou l'abduction. Ainsi,

---

<sup>411</sup> Ce terme semble approprié pour exprimer une rupture des liens que le spectateur entretient avec son environnement habituel ou dans le cas du film, des liens qu'il entretenait précédemment (pôle personnage, pôle situation...).

pour notre part, nous ne parvenons pas à construire un cadre approprié, plus large que celui dans lequel prennent place chacun des faits narratifs perçus dans le cours d'action. Nous avons le sentiment d'être maintenus ou de nous maintenir nous-même à une compréhension de l'instant présent, impossible à contextualiser et impossible à ancrer dans une autre logique que celle qui se déroule au moment où nous la rencontrons. L'idée d'une certaine emprise du cours d'action et du moment vécu alors qu'il se produit est importante ici, mais ne peut à elle seule expliquer la perception particulière associée à la construction de sens de cette séquence. En effet, plusieurs cas peuvent se distinguer.

Il est très fréquent qu'en diverses occasions, les moments de rencontre entre les données filmiques et les interprétants que mobilise le spectateur conduisent à une impression de sémiose inachevée. Dans de nombreux de ces cas, nous sentons bien alors que nous sommes privés d'un élément essentiel, pour aboutir à un niveau de compréhension qui puisse se stabiliser. Nous pouvons alors, par exemple, attribuer à l'énonciateur de la production, l'intention de nous perdre momentanément et savons qu'un élément va intervenir prochainement, pour nous permettre d'ancrer notre interprétation vers un niveau narratif supérieur.

Il arrive également que cet élément essentiel soit d'ailleurs bien fourni par le film, mais que nous ne parvenions pas à le percevoir<sup>412</sup> ou à le faire interagir avec le reste du récit.

Le cas de notre perception de la scène d'amour entre Fred et Renée est différent. Nous parvenons parfaitement à figurativiser, à décrire les personnages, à décrire – semble-t-il – les gestes et les actions. Il existe néanmoins différents niveaux auxquels nous ne pouvons précisément accéder. Que ressentent précisément Fred et Renée ? Quels sont les causes de leurs troubles ? A quoi pense Fred lorsqu'il semble souffrir ? Que dois-je déduire de cette situation pour la compréhension de la narration ? Faut-il comprendre qu'un contentieux entre eux va influencer le cours du récit ? Faut-il comprendre que Fred a un problème personnel ? Est-ce l'origine du mal-être que nous devrions savoir identifier ? Faut-il penser qu'elle le

---

<sup>412</sup> Il semble bien que ce soit ce qui s'est passé lorsque nous n'avons pas perçu rapidement certains signes distillés par le réalisateur, pour nous faire comprendre que Marie Drillon, le personnage principal de *Sous le sable* (joué par Charlotte Rampling) avait des hallucinations. *Sous le sable*, film de François Ozon, 2000

manipule ou pire qu'elle le tourmente intentionnellement sans que l'on sache encore comment ni pourquoi ?

Si nous nous posons ces questions (on peut certainement trouver d'autres questions !) c'est qu'il existe ici, dans la relation que nous entretenons avec le texte filmique des éléments formels que nous percevons comme une incitation à la démarche inférentielle, comme un aiguillon qui nous sollicite. Nous faisons donc interagir le sentiment qu'il y a quelque chose à interpréter et l'acte d'interprétation lui-même.

Ce sentiment qu'il y a quelque chose à interpréter n'est, d'une manière générale, pas seulement induit par des aspects formels, comme c'est principalement le cas dans *Lost Highway*, et plus particulièrement encore dans la séquence où Fred et Renee sont dans le lit (gros plan ou très gros plan sur les visages, la main, montage alterné rapide, rupture son réverbéré, son mat...).

Il y a aussi dans d'autres situations filmiques, des contextes narratifs qui suggèrent que quelque chose va se dérouler, ou des situations d'interprétation qui laissent à penser que nous ignorons certains éléments pour parvenir à saisir toutes les dimensions de la narration. Nous sentons que l'on nous « cache » quelque chose que l'on va bientôt nous montrer. Dans tous ces cas, c'est une intentionnalité particulière qui naît de ce sentiment d'interprétation incomplète.

Dans un premier temps, un événement est décrit. A la fin de la séquence, une dernière information vient apporter un nouveau cadre d'interprétation à l'ensemble de la scène. En dehors de l'effet de surprise et de la dynamisation du récit que ce procédé peut permettre, c'est surtout la manière dont s'opère le passage d'un niveau de narration à un autre qui nous intéresse ici. Dans *I comme Icare*<sup>413</sup>, nous assistons, dans un laboratoire de recherche, à une expérience<sup>414</sup>. Un citoyen « ordinaire » est recruté pour mener à bien une expérimentation visant à étudier les effets de la punition sur le processus d'apprentissage. Un expérimentateur demande au sujet de prendre le rôle de professeur et de poser à un élève, un autre cobaye comme lui, une série de questions pour lesquelles les réponses ont été apprises l'instant d'avant. A chaque erreur, le sujet doit envoyer une décharge électrique à l'élève. La

---

<sup>413</sup> *I comme Icare*, film d'Henri Verneuil de 1979

<sup>414</sup> Il s'agit des expériences de Stanley Milgram réalisées en 1963-64 dans le champ de la psychologie sociale.

Milgram Stanley, *Soumission à l'autorité*, Calmann-Levy, Paris, 1974



puissance des décharges s'échelonne de quinze volts à quatre cent cinquante volts et augmente graduellement par bond de quinze volts. L'expérimentateur dispose de quatre injonctions pour pousser le sujet à continuer. Dans l'expérience à laquelle nous assistons le professeur s'exécute. Au premier refus du sujet, l'expérimentateur dit : « Je vous prie de continuer » ; au second refus, l'injonction est « L'expérience exige que vous continuiez » ; au troisième refus, l'injonction devient « Il est absolument indispensable que vous continuiez » et en dernier lieu « Vous n'avez pas le choix, vous devez continuer ». Après quelques hésitations, le tortionnaire poursuit sa démarche. L'élève commence par supplier son bourreau à plusieurs reprises puis, perd connaissance.

A la fin de la scène, nous apprenons seulement que l'élève est en réalité un acteur simulant la douleur provoquée par les soi-disant chocs électriques. Bien sûr, le professeur, seul vrai cobaye de l'expérience, l'ignore. Ce n'est qu'à ce moment qu'il devient possible de comprendre que le test relatif à l'apprentissage de l'élève est en fait un test sur la soumission du professeur.

Au cours du déroulement de cette séquence, même en connaissant l'existence des expériences de Milgram, nous ne nous sommes pas aperçus que nous étions limités dans notre interprétation. Rien ne laisse supposer qu'une information est manquante. Cela ne mobilise pas notre intentionnalité d'inférer un cadre narratif différent susceptible de nous faire basculer dans une autre logique interprétative. Le déroulement narratif qui nous est proposé est suffisamment stable. Il semble se suffire à lui-même pour son propre déroulement et ne nous informe pas, au travers d'une des formes de l'énonciation filmique, de l'inaboutissement de notre processus interprétatif. La démarche de l'interprétation n'est pas questionnée ou ne conduit pas à un questionnement. Le processus interprétatif peut suivre son déroulement sans manifester de réelles interrogations. Il peut, par contre, selon le contexte de la situation et les acquis du spectateur, l'amener par exemple à sortir de la narration pour opérer une lecture fabulante (pour tirer une leçon du récit) ou argumentative (pour tirer un discours).

L'élargissement du cadre de l'interprétation (nous permettant de comprendre que le test relatif à l'apprentissage de l'élève est en fait un test sur la soumission du professeur) s'opère au moment où nous percevons la méprise. Durant le déroulement de la séquence, et jusqu'au moment où nous comprenons que notre interprétation était « tronquée », nous ne mobilisons

pas nécessairement d'intentionnalité d'ausculter les données filmiques différemment pour en faire une autre lecture. C'est simplement une reconstruction de la séquence écoulée que nous accomplissons rétrospectivement.

Dans le cas de *Lost Highway*, et plus particulièrement de la scène dans le lit entre Fred et Renée, la situation est tout autre. L'enchaînement pourrait être décrit de la manière suivante : nous voyons une succession d'actions, des variations formelles déclenchent la mobilisation de nos interprétants, notre intentionnalité de progresser dans la construction narrative est fortement mobilisée, nous ne parvenons à associer les événements entre eux malgré les injonctions à le faire, la situation se prolonge et tend à multiplier les événements difficiles à réunir entre eux.

Lorsque cette situation de communication se prolonge, nous nous retrouvons coincé dans une certaine situation de double contrainte, où l'impossibilité de mobiliser nos interprétants pour passer à un méta-niveau de compréhension des événements, nous fait mettre en évidence la notion d'incomplétude. Ici, nous ne parvenons pas – et cela en toute conscience – à élaborer un ensemble d'éléments narratifs transversaux et causaux qui intègre les événements dans un tout.

### **II.5.3 Les unités filmiques sémio-cognitives et l'acte de lecture**

#### **II.5.3.1 Retour sur les unités filmiques sémio-cognitives et leurs articulations**

##### **II.5.3.1.1 Une évolution de la définition de l'unité filmique sémio-cognitive**

Nous pouvons à présent, clarifier encore la notion d'unité filmique sémio-cognitive. Il faut préciser combien l'objectif de définir l'unité filmique sémio-cognitive ne correspond pas à une nécessité strictement sémiologique. Les unités filmiques sémio-cognitives ne prétendent pas pouvoir apporter une quelconque clarification sur les caractéristiques des signes eux-mêmes, indépendamment de la situation d'interprétation et des relations avec les interprétants potentiels mis en œuvre. De la même façon, les unités ne servent pas à définir de critères pertinents permettant de caractériser des classes d'interprétants. Nous ne cherchons pas à éclairer directement les rapports entre les signes et leurs significations, mais plutôt à comprendre

comment s'instaurent les relations entre le sujet et l'objet et comment les mécanismes qui en découlent participent à la progression du processus sémiotique. Nous nous centrons sur les conditions de l'avancée progressive du sens.

La raison d'être des unités filmiques sémio-cognitives réside dans la perspective d'apporter une réflexion sur la poussée significationnelle, c'est-à-dire sur l'évolution progressive de l'interprétation du spectateur de cinéma. Nous mobilisons la notion d'unité filmique sémio-cognitive, pour penser la manière dont les unités s'assemblent, manifestent le rôle des relations circulaires entre le texte filmique et l'interprète dans une situation et finalement participent à créer un parcours signifiant.

Nous pouvons définir l'unité comme étant un objet au sens peircien du terme. L'unité filmique sémio-cognitive est, ce que le signe perçu (ou l'ensemble de signes perçus) représente pour l'interprète. C'est sombre, où suis-je ? C'est déstabilisant, que veut dire le réalisateur ? Ces enfants sont dans une cour, je vois un homme, il marche, il progresse, il est poursuivi, une goutte tombe, une seconde lui succède, j'assiste à une fiction, quelle maîtrise de la narration ! C'est un acte de trahison, nous arrivons certainement à la scène finale, etc. sont des unités filmiques sémio-cognitives. D'une part, ces qualités, ces événements et ces lois placés à différents niveaux de construction possible en fonction du mode de lecture convoqué, s'actualisent en unité. D'autre part, la notion d'unité intègre le mouvement, la succession et l'inscription temporelle des événements (nous détaillons cet aspect dans le sous-chapitre suivant II.5.3.1.2 L'imbrication des unités filmiques sémio-cognitives).

L'unité filmique sémio-cognitive, même dans le cas d'une lecture purement fictionnalisante, ne peut donc s'assimiler à la seule notion d'événement. Nous nous démarquons ici du projet et des résultats de Christian Metz qui « considère le récit dans son ensemble, comme un discours clos, dont l'événement est "l'unité fondamentale". »<sup>415</sup>

Dans le cadre de notre recherche sur l'interprétation du spectateur de cinéma, l'unité peut constituer une forme élémentaire (réduite à une qualité située dans la priméité) ou complexe, mais une forme toujours prête à évoluer. L'unité filmique sémio-cognitive tente de s'inscrire dans un champ

---

<sup>415</sup> GAUDREAU, André et JOST, François, *Le récit cinématographique*, 1990, p. 20

non stabilisé qui associe les formes, le sens et le temps. Nous notons, avec Yves-Marie Visetti et Victor Rosenthal que la *Gestalt*, en particulier par la prédominance de travaux sur le visuel a privilégié la compréhension des formes dans un cadre stabilisé. « Dans la modalité visuelle, en effet, l'idée d'une constitution temporelle des formes ne s'impose pas aussi naturellement que dans la modalité auditive : c'est un fait, lui-même à expliquer, que le champ visuel "incite" à réduire la dimension temporelle au mouvement de formes stables et autonomes. »<sup>416</sup> En cela l'unité filmique sémio-cognitive, si elle constitue bien une forme, une *gestalt*, tente d'inclure cette dernière dans une perspective plus dynamique, comme celle de la philosophie phénoménologique et de la sémiotique peircienne. L'idée d'unité filmique sémio-cognitive intègre le mouvement, l'évolution, la labilité et peut, par conséquent, se saisir des sons.

La notion de forme est à comprendre ici au sens du concept « d'ensemble » ou d'éléments cohérents perçus dans une situation de réception. A ce sujet, Husserl écrit « La totalité apparaît lorsqu'un intérêt unitaire et, dans celui-ci et avec celui-ci, une observation unitaire, soulignent et comprennent pour eux mêmes différents contenus. »<sup>417</sup> Dans cette logique, l'unité filmique sémio-cognitive existe déjà dès qu'une interprétation même infime et déclenchée par un fait filmique très bref, s'actualise dans l'esprit du spectateur. Le passage du générique à la première image dans *Lost Highway* nous donne à construire une unité filmique sémio-cognitive centrée sur la sensation de basculement. Elle n'est aucunement relayée par une construction factuelle (comme c'est le cas pour la manifestation de la sonnette ou pour un coup de feu par exemple). Cette sensation de basculement et les impressions associées (si elles sont expérimentées par le spectateur), pourront par la suite être mobilisées et servir de contexte d'aperception, pour le développement d'interprétations ultérieures. Nous pensons en particulier qu'elle peut participer par exemple à l'établissement du sentiment d'assister à un film noir ou à un film à suspense, ou à la constitution d'un point de vue sur la « mise en scène » des images et des sons, c'est-à-dire sur le travail esthétique de l'auteur.

---

<sup>416</sup> ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, *Intellectica*, 28 (1), 1999/1, p. 213

<sup>417</sup> HUSSERL, Edmund tiré de « *Über den Begriff der Zahl* » (le concept de nombre, 1887) Gestaltisme, Encyclopædia Universalis, 1998

### II.5.3.1.2 L'imbrication des unités filmiques sémio-cognitives

La lecture d'un film de fiction conduit à un processus d'imbrication des unités filmiques sémio-cognitives élémentaires. Les unités, au travers des relations spatio-temporelles et causales qu'elles entretiennent entre-elles, s'articulent et, dans la continuité, s'instituent en parcours. Ce faisant, elles créent, dans l'instant présent de l'interprétation, et au fur et à mesure de la progression dans le film, de nouvelles unités redessinées et plus larges, qui prennent la mesure des nouveaux événements et au-delà des nouvelles perceptions et sensations. Simultanément, au cours du même mouvement interprétatif, les unités prennent place dans un cadre plus large, dans un réseau maillé qui accroît la complexité du tout. « Le mouvement du film [...] manifeste, mouvement parmi l'ensemble des mouvements du film, l'actualité du mouvement du film total : ce dernier conçu alors comme un grand mouvement, cependant décomposable en ces formes d'unité que sont ses différents mouvements : unités qui peuvent ou non se confondre avec les plans du film [...].<sup>418</sup>

Rapporté dans le texte filmique, cela se manifeste par un enchevêtrement de propositions de mouvements signifiants. Ces mouvements, issus de la structuration des données filmiques, sont un potentiel à saisir dans le temps présent par les différents interprétants mis en relation avec le film.

L'unité filmique sémio-cognitive est toujours en évolution. D'abord, parce que le spectateur est soumis à l'évolution permanente de la proposition filmique ; le flux des données filmiques ne s'interrompt pas. Ensuite, parce que la dynamique interprétative triadique qui la régit, se saisit en permanence des représentations dont elle dispose, pour les mettre en relation avec des interprétants, eux-mêmes toujours changeants.

### II.5.3.1.3 Une proposition d'utilisation des unités filmiques sémio-cognitives dans le cours d'action de la projection d'une séquence

Au cours de la projection, lorsque l'interprète perçoit des unités circonscrites, cela signifie qu'il ne parvient pas à les insérer dans une logique d'ensemble. De ce fait, ces unités ouvrent un nouvel « axe » et engagent le processus interprétatif dans un renouvellement de la direction narrative, discursive, esthétique... Elles participent à casser la progression d'une certaine cohérence, la perpétuation d'une impression de continuité.

---

<sup>418</sup> ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, 1994, p. 73

Reprenons une dernière fois la séquence d'introduction de *Lost Highway*, telle que nous l'avons phénoménologiquement perçue en intégrant cette fois-ci dans notre lecture, les unités filmiques sémio-cognitives dans la continuité du cours d'action de la projection.

Lorsque le film commence, la fin du générique se transforme en une image sombre à laquelle s'associe une nappe sonore basse fréquence. Les premières unités filmiques sémio-cognitives sont des sensations. Nous sommes gagnés d'abord par l'impression de basculement et de vide. C'est ici une lecture énergétique dont il est question ; elle consiste à vivre, à sentir, à vibrer au moment du passage d'un état à un autre. Mais, cette perception peut, selon l'intention que nous mobilisons, se porter sur la notion de transition comme étant l'objet d'un travail sur les images et les sons. L'esthétique est alors visée par le spectateur et l'énonciateur réel de la production peut apparaître en filigrane.

Cependant, l'ambiance sourde se prolonge et produit déjà un sentiment d'inquiétude. Le noir persiste durant une longue dizaine de secondes. Un contexte sous-jacent d'aperception, placé dans le registre de la fictionnalisation, est proposé.

L'obscurité se brise. Une pâle lueur est apportée par le bout d'une cigarette sur laquelle on aspire. La sensation de basculement consécutive à la transition entre le générique et le début de cette séquence n'était que furtive ; maintenant, la faible clarté accompagne notre désir de voir et d'entrer dans le récit. Seulement éclairés par la lumière orangée de la braise ravivée, les contours du visage du personnage apparaissent en gros plan et de profil. Le tabac se consume et produit un crépitement. Ce son souligne le silence qui l'entoure et fait émerger l'impression de solitude. Pourtant, le cadrage prive notre regard d'une vision d'ensemble ; nous ne pouvons connaître la situation exacte du personnage. Nous ne pouvons encore que narrativiser, et seulement comprendre ce qui se déroule devant nous, comme étant une action isolée.

Face au déroulement de ce plan, le processus interprétatif s'accompagne du prélèvement de plusieurs unités filmiques sémio-cognitives parfois issues d'un même instantané filmique : la sensation de basculement, d'esthétique de la transition et d'inquiétude mais également la prise en compte de la cigarette incandescente, de l'obscurité et de l'idée de solitude. Dans le même plan,

j'assiste à un micro-événement au sein duquel de nombreuses unités surviennent simultanément et successivement.

Dans l'instant présent de la fin de ce plan et dans une perspective narrative, nous sommes conduits à percevoir une association d'unités factuelles (situées dans la secondéité). Schématiquement, nous pouvons décrire un événement filmique comme : un homme fume seul, une cigarette dans l'obscurité.

Mais d'autres perceptions qui qualifient la scène comme l'isolement, la tension nerveuse, le basculement – des unités filmiques principalement situées dans la priméité – sont également essentielles. Cette impression de basculement au moment de la fin du générique, si nous ne pouvons encore l'intégrer au sein de la construction narrative, participe de notre perception. Elle peut, par la suite, être de nouveau réquisitionnée pour servir le contexte d'aperception, l'environnement même du signe présent ici et maintenant et orienter la construction même du sens.

Au cours de la diffusion d'un même plan, plusieurs unités filmiques sémiocognitives émergent et sont mises au service des multiples lectures (esthétique, énergétique, fictionnalisante...) mobilisées par l'interprète.

Changement de plan. Le personnage est maintenant vu de face, toujours très faiblement éclairé. Malgré cette nouvelle perspective et le changement d'axe de la caméra, la prise de vue ne nous permet toujours pas de saisir les traits de ce visage. Nous y sommes encouragés. Dans les faits, nous ne parvenons pas dans l'immédiat de cet enchaînement des plans à construire d'autres unités filmiques sémiocognitives factuelles. Nous sommes seulement mobilisés pour le faire. Les procédés de monstration se mettent au service de mon intention de vouloir dévisager ce personnage. Lorsque le volet roulant se met à s'enrouler (voir deuxième partie 1.3.1.1.2 Un premier événement) la progression de la clarté permet peu à peu l'identification de ce visage. La découverte du visage est en soi, par la façon qu'il se donne dans sa totalité et en gros plan, une unité filmique sémiocognitive complexe et factuelle. Cet acte d'interprétation mobilise nos capacités d'analyse des formes des visages et met en œuvre un processus au cours duquel, notre intention de lecture fictionnalisante nous conduit à mémoriser cette physionomie (située dans la secondéité). Nous vivons une expérience communicationnelle – la découverte d'un visage, caché dans un premier temps par la pénombre, au début d'un film de fiction – qui nous engage à

l'interprétation d'une unité filmique sémio-cognitive placée à un niveau d'identification.

Par ailleurs, une expression perceptible se dégage des traits (la capacité à percevoir cette expression n'est d'ailleurs pas la même pour chacun d'entre nous, et diffère selon notre âge et notre expérience). Le visage devient maintenant un tout identifié, celui d'un individu certainement impliqué dans les événements qui vont suivre...

S'il est possible de dire comme nous l'avons fait précédemment, que la progression des significations provient d'un assemblage, voire d'une imbrication des unités filmiques sémio-cognitives, nous devons préciser que cette seule association ne suffit pas.

La construction narrative d'un spectateur ne se réduit pas à une avancée guidée par l'assemblage chronologique d'unités filmiques sémio-cognitives. L'interprète n'est pas réduit à mettre successivement en relation, deux unités filmiques (contiguës ou discontinues). L'avancée des significations ne se résume pas, comme en linguistique structurale, à des relations anaphoriques<sup>419</sup> entre un mot et ce qui lui précède. Une anaphore située dans une phrase limite l'implication du lecteur à une connexion circonscrite à un lien unique.

Parfois, peut-être, lorsque la situation incite le spectateur à prélever des indices pour opérer une déduction quasi-mécanique, le processus interprétatif se limite à relier des unités disparates et isolées, convoquées seulement pour mener à bien, par exemple, une démarche inférentielle déductive. Mais, dans le cours d'action de la projection, le spectateur (même dans le cas où il a identifié un film à suspense) n'adopte pas seulement l'intentionnalité monolithique de l'« enquêteur ». Ici, c'est un monde qui se construit, évolue et est présent à son esprit. La nouvelle unité, pour émerger, s'adosse à un maillage beaucoup plus complexe. « Lire un texte comme un récit implique inéluctablement que je fasse référence au monde dans lequel je me trouve. »<sup>420</sup> Le sens se construit en agrégeant des unités à un monde et une situation, eux-mêmes construits par l'association des unités précédentes.

De plus, ce monde, le spectateur le construit au travers d'un processus où lui-même évolue, au fur et à mesure de son avancée dans le film. La médiation de l'interprétant crée un intermédiaire. Or, cet intermédiaire n'est

---

<sup>419</sup> Nous en donnons un exemple avec la phrase : le **livre**, **qui** est sur la table

<sup>420</sup> ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 59



pas « transparent » ; il engage une expérience, un déjà-là, une vision du monde, une perception sensible des événements qui l'entoure et dans le cas du spectacle cinématographique, évolue en permanence.

Si les signes prélevés deviennent des objets (pour nous, des unités filmiques sémio-cognitives), et ce par la médiation des interprétants mobilisés par le spectateur, cette médiation elle-même conduit à une modification des interprétants du spectateurs. L'interprétant peircien, par définition, n'est pas statique et les unités filmiques participent à en faire évoluer les potentialités.

### II.5.3.1.4 L'unité participe à construire l'interprétant

Si nous avons largement insisté sur les relations étroites et dynamiques, présentes au cours de l'avancée du film, entre les signes, les interprétants et les objets peirciens, nous avons principalement cherché à percevoir l'avancée des significations et l'organisation des articulations des unités filmiques sémio-cognitives. Nous avons principalement observé – parce que cela constituait notre objet principal de recherche – la progression des significations. Or, nous nous devons de préciser que les unités, dans un mouvement récursif, participent à construire l'interprétant.

A chaque interprétation, le spectateur, fait l'expérience de quelque chose qui modifie son interprétant. L'interprétant passe de  $It_1$  (interprétant au temps  $t_1$ ) à  $It_2$  (interprétant au temps  $t_2$ ). L'unité filmique sémio-cognitive et les données filmiques perçues à travers elle, modifie l'interprétant du spectateur.

A chaque nouvelle unité, le changement s'opère à différents niveaux :

- L'interprétant acquiert une expérience de l'interprétation
- L'interprétant acquiert une expérience du film

D'une part, l'interprétant au temps  $t_2$  ( $It_2$ ) ne procède pas de la même manière qu'auparavant. En ayant, l'instant d'avant, construit des qualités, des faits ou des lois, on peut dire, (pour utiliser une terminologie mathématique appliquée généralement aux dispositifs technologiques) que la fonction de transfert de l'interprétant est modifiée. L'interprète a une connaissance sur les événements et les actants, qui le conduit à comprendre différemment les circonstances présentes et à-venir<sup>421</sup>. Nous notons que, dans le film, cette

---

<sup>421</sup> Nous pensons ici tout particulièrement aux observations faites avec nos propres enfants, Camille & Clément. Chaque expérience nouvelle leur fait acquérir une compréhension de la manière d'aborder une situation analogue, ultérieurement.

compréhension de la modification des situations, des personnages, des objets (ici au sens d'objets usuels), nécessite pour chaque événement interprété, une temporalité propre de perception.

D'autre part, il y a une prise en compte du lieu et du temps de l'action. Chacun des mouvements de l'image et du son se définit par rapport à lui-même mais également par rapport aux autres. Les événements perçus à l'écran, dans leurs enchaînements, laissent des traces, des successions d'index temporels. Chaque objet interprété se situe dans le temps et se situe au sein d'un parcours d'ensemble. Chaque unité vient donc placer son ou ses propres repères sur l'axe des temps des événements en cours de gestation. Une perception de la temporalité des actions du film en découle et se sédimente dans l'interprétant du spectateur.

### **II.5.3.2 Quelles relations existent entre le découpage filmique et les unités filmiques sémio-cognitives ?**

Dans les analyses précédentes, nous avons parfois introduit les notions de plan et de découpage cinématographique. Néanmoins, jusqu'à présent, nous n'avons jamais tenté d'établir de rapprochement entre la notion d'unité filmique sémio-cognitive et la notion de plan. Cette perspective revient à tenter de comprendre comment la structuration des données filmiques contribue à la construction des significations.

Exprimée de cette façon, cette problématique a bien souvent été abordée par les théoriciens du cinéma, en particulier au cours de la période structuraliste. Derrière cette formulation se cache souvent (se cachait), l'idée d'établir des liens de causalités linéaires entre l'organisation des données (par le concepteur-réalisateur) et les perceptions du spectateur. Ceci ne concerne pas notre recherche, nous nous en sommes expliqués dès l'introduction.

Pour notre démarche, la question se déplace davantage dans la perspective de répondre aux préoccupations constructivistes visant à préciser le système des relations entre le sujet-spectateur, l'objet filmique et la situation qui l'entoure. C'est cet axe que nous favorisons. Néanmoins, nous nous situons au moment de terminer ce premier cycle de recherche et ne prétendons pas pouvoir apporter une véritable proposition complète et structurée. Nos propositions se situent essentiellement comme des compléments, qui permettent de saisir l'intérêt d'approcher cette question par le biais émergentiste qui nous concerne ; un biais qui, au plan

épistémologique, ne s'autorise pas à séparer l'un et l'autre (le sujet et l'objet), mais à comprendre comment ils « fonctionnent » ensemble.

### II.5.3.2.1 Les plans et les unités filmiques sémio-cognitives diffèrent

Les unités sont des objets peirciens. Elles constituent des « œuvres » perceptives et interprétatives du spectateur. Elles engagent la démarche cognitive de ce dernier dans l'instant présent, mobilisent sa force de structuration des données et sa capacité à identifier des catégorisations possibles, des *gestalt*.

Les plans cinématographiques sont issus du découpage cinématographique et révèlent le travail du monstreur. Ils organisent l'énonciation.

Si les données d'un film sont immuables et éventuellement descriptibles selon des grilles d'analyse pré-déterminées, les forces et les capacités de structuration des unités filmiques sémio-cognitives sont très différentes pour un même film, selon l'individu spectateur et le contexte de la situation de réception.

Ces différences sont essentielles. Elles sous-tendent d'ores et déjà l'impossibilité d'établir une correspondance simple entre l'une et l'autre notion. Instituer une totale analogie ou une homothétie entre plan et unité reviendrait à déclarer que les contraintes structurelles et plus particulièrement les formes imposées par les plans déterminent inmanquablement une équivalence en termes d'unité. Nous savons que c'est faux.

Le découpage d'un film par plan est discontinu. Un plan est une suite continue de photogrammes, filmée d'un point de vue unique<sup>422</sup>. Au sein d'un même plan, existe donc une certaine constance ; un enchaînement spatial et temporel relie les signes entre eux. Lors du passage d'un plan à un autre par contre, les signes présents dans les données textuelles, peuvent totalement se réorganiser et s'inscrire ainsi dans la rupture avec les précédents.

Les unités filmiques sémio-cognitives, au contraire, n'opèrent pas durablement de scission lorsque le spectateur mobilise une intentionnalité fictionnalisante et est mis en phase. Chaque unité tend à émerger dans un cadre englobant qui la relie aux précédentes. Chaque nouvelle image et chaque nouveau son, y compris lors de la transition de deux plans totalement différents, conduisent le spectateur à exercer une force de structuration, en

---

<sup>422</sup> Nous empruntons la définition à Roger Odin  
ODIN, Roger, *De la fiction*, 2000, p. 26

vue d'intégrer la nouvelle unité dans un existant, lui-même constitué d'un agrégat d'unités<sup>423</sup>. A chaque avancée du film correspond une tentative de réorganisation partielle des acquis c'est-à-dire de distribution et d'articulation des nouvelles unités dans l'ensemble des constructions en cours. En termes de contenu, cela conduit l'interprète à faire évoluer le monde de la diégèse, le pôle personnage, le pôle situation, à relier les événements entre eux : à orienter le fil conducteur du récit.

### II.5.3.2.2 Les unités et les plans ne s'opposent pas

Une certaine correspondance peut néanmoins exister et dans la pratique existe. Il n'est pas envisageable de nier l'existence de relations entre les uns (les plans) et les autres (les unités filmiques sémio-cognitives). Nous attirons en particulier l'attention sur les plans, perçus comme élément du langage cinématographique et comme matière de l'expression encadrée par deux frontières.

Les plans sont des propositions structurées et découpées par le réalisateur, à l'attention du spectateur. Chaque plan, ne serait-ce que par la rupture manifestée par le montage, est une *gestalt* en puissance. Les plans sont institutionnalisés comme unité structurelle, identifiable et prête pour supporter des relations syntagmatiques. De plus, chaque changement de plan peut s'instituer pour le spectateur comme un signe potentiel de l'implication du réalisateur ou plus généralement comme la marque de l'énonciateur fictif des énoncés. Pris dans leur totalité, les plans sont fortement susceptibles, par la médiation de l'interprétant, d'induire une unité de sens spécifique.

Chacune des unités filmiques sémio-cognitives a donc, aux yeux de l'interprétant, des « bords » plus ou moins marqués, au même titre que les plans. Un plan peut induire une unité de sens.

### II.5.3.2.3 De la continuité des plans à la continuité des liens

Mais, si les plans tentent d'induire des unités, les unités, progressivement, tendent à construire un enchaînement, à créer un mouvement continu à partir d'un mouvement discontinu. Chaque nouveau point de vue d'une même scène tend à établir une certaine permanence et propose une translation (un prolongement dans le temps, un déplacement dans l'espace), un basculement

---

<sup>423</sup> On peut imaginer même qu'un spectateur, soumis à deux plans ou deux séquences de deux films différents, sélectionnés au hasard et montés en *cut*, peut finalement trouver à un certain niveau d'interprétation (placé dans la priméité, la secondéité ou la tiercéité), une certaine logique d'articulation entre ces deux moments, pourtant au départ disparates.

(par le jeu du regard et le passage dans le monde intérieur d'un personnage), un soulignement (par un son ou un gros plan<sup>424</sup>). Chacun de ces changements, pour être perçu, doit s'appuyer sur des unités précédemment identifiées.

L'intégration successive des unités filmiques sémio-cognitives, dans un tout perceptif peut compter sur le son. « L'image, comme l'attention visuelle morcelle et fragmente le lieu scénique. Le son le stabilise, tout en scénographiant distances et profondeur. »<sup>425</sup> Si on souhaite renforcer l'impression de continuité et la constance ordinaire du monde auditif, il importe alors que les différentes strates du sonore raccordent d'un plan à l'autre et que le mixage accompagne la fusion. « Le découpage dit classique apparaît donc fondé sur la discontinuité des prises en compte (d'un plan à l'autre : pôle situation, pôle personnage) et sur la continuité de l'action, continuité confortée par le lissage auditif à l'intérieur de chaque scène. La continuité sonore peut même masquer les ellipses temporelles, dissimuler le resserrement de l'action, dès lors que le montage et la mise en scène jouent visiblement le raccord. »<sup>426</sup>

Dans les fictions, le travail de mise en scène de l'image et du son tout au long du processus de production consiste bien souvent à tenter d'effacer les traces de l'énonciation. Comme le précise Dominique Château, « L'énonciation n'est en général perceptible au cinéma que dans les films qui rompent avec les normes du cinéma représentatif traditionnel, puisque la règle dans ce dernier est de gommer toute référence – volontaire – tout renvoi – involontaire – aux circonstances concrètes de la production du message, qui pourrait anéantir l'effet de fiction. »<sup>427</sup>

Le spectateur co-construit alors d'autant plus facilement les relations sémiotiques de nature syntagmatique entre deux instants, crée les liens entre deux plans consécutifs et intègre les nouvelles unités au sein du réseau constitué par les précédentes. Au cours de la structuration narrative, le spectateur peut-être conduit à une impression de fluidité et de continuité, qui

---

<sup>424</sup> Les cadrages très serrés sur les regards des trois protagonistes du duel final, dans « Le bon, la brute et le truand » en est un exemple, peut-être même, une caricature .

Le bon, la brute et le truand, Sergio Leone, 1966

<sup>425</sup> BAILBLE, Claude, *Image frontale, son spatial : problèmes de scénographie, Musique de film ?*, Entrelacs, 3, 1998

<sup>426</sup> BAILBLE, Claude, *Image frontale, son spatial : problèmes de scénographie, Musique de film ?*, Entrelacs, 3, 1998

<sup>427</sup> CHATEAU, Dominique, Diégèse et énonciation, *Enonciation et cinéma*, Communications, n°38, 1983

ne lui permet pas réellement, d'introduire une nouvelle unité filmique sémio-cognitive. Il va plutôt prolonger l'unité filmique sémio-cognitive préexistante. Un réseau dense de relations entre les unités, conduit à neutraliser la discontinuité des plans.

Si, comme les plans, les unités filmiques sémio-cognitives ont des « bords », ces bords ne correspondent pas nécessairement à ceux ménagés dans les plans. Dans le cas de la fictionnalisation, tout particulièrement, les forces de structuration peuvent retravailler la matière audiovisuelle et créer des unités étendues qui dépassent le découpage cinématographique. Un changement brutal des données filmiques ne peut à lui seul induire une perception de rupture. Le montage alterné de deux séquences, passant en *cut* de l'une à l'autre, n'entraîne pas nécessairement de changements brutaux de la réception et de l'interprétation.

Les situations dialoguées en champ-contre-champ suggère à l'interprète de mobiliser une logique intégrative des unités narrativisantes contiguës (premier personnage en champ – deuxième personnage en contre-champ). Si le spectateur perçoit l'unité de lieu et la continuité temporelle, il doit commencer à parvenir à insérer les deux images pourtant différentes, dans un même cadre de fonctionnement. Dans un deuxième temps, les causalités entre les événements feront plus encore fusionner le fait filmique au cours de son déroulement. La situation accompagne alors le processus d'élargissement progressif des unités filmiques sémio-cognitives. Les unités, après avoir été expérimentées, définissent des liens potentiels au travers des configurations d'espace-temps qui succèdent à la constitution de ces unités. L'instant d'après, les liens préexistent et constituent un contexte d'interprétation déjà amorcé au moment de l'alternance des deux séquences. Le spectateur s'appuie alors sur les données textuelles en cours de diffusion, fait ré-émerger les unités antérieurement construites et effectue une refonte de moments structurellement distincts (la succession des plans), au sein d'une même unité.

Cette nouvelle unité, malgré l'instauration du réseau des liens qui lui donne sa cohésion, peut ne pas trouver à s'insérer dans une entité plus grande. Une séquence en champ contre-champ, comme celle de la rencontre de l'homme mystère, nous a conduit à construire un nouvel ensemble qui lui-même se maintenait à un certain niveau de narrativisation. L'événement de la rencontre

entre les deux hommes ne parvenait pas à s'intégrer dans un cadre encore plus large, dans lequel le dialogue devient pertinent.

## **II.6 Une introduction aux liens sémio-cognitifs**

Proposer une mise en système de la construction progressive du sens ne peut se faire sans prendre en compte le processus sémiotique lui-même. Le mouvement de la signification ne peut exclure le parcours réalisé par le spectateur. Si précisément, notre objectif était de nous centrer sur la construction progressive du sens, nous avons toujours tenté d'insérer cette dernière dans un cadre qui englobe également l'interprète et les interprétants qu'il mobilise dans la situation de réception donnée

### **II.6.1 Des unités aux liens**

Si la poussée significationnelle trouve à s'exprimer par l'intermédiaire des unités ; le fonctionnement du cheminement interprétatif, en tant que processus inséré dans un système de relations, ne peut s'en contenter. Les significations narratives, ou plus généralement discursives, c'est-à-dire les productions effectives de l'interprète ne sont pas suffisantes pour éclairer l'engagement du spectateur dans l'action. Or, si nous avons tenté dans un premier temps de décrire le mouvement progressif des significations, notre objectif consiste également à insérer l'interprétant dans un système évolutif.

Commençons par trois remarques :

- Au cours de notre travail d'analyse de nos perceptions, nous avons souvent explicité le processus interprétatif au travers des qualités de la relation que nous entretenions avec le film, au cours de l'élaboration des significations. Par qualité, nous entendons que cette relation était évaluée en termes de solidité, de fragilité, de stabilité mais aussi par sa nouveauté. Cette qualité de la relation est bien souvent perceptible et vient parfois enrichir les perceptions.
- Si l'avancée progressive du sens, s'explique logiquement par la présence des unités filmiques sémio-cognitives interprétées (et leurs mises en perspective dans les mouvements précédemment décrits) elle peut s'expliquer aussi, par leurs absences.

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

- Chaque unité filmique sémio-cognitive interprétée (associée aux émotions) peut être en retour à l'origine d'une intentionnalité du spectateur, c'est-à-dire d'une manière de poser son regard et son écoute sur les données filmiques.

Considérée au sein du mouvement de l'interprétation, chaque unité filmique sémio-cognitive (ou ensemble d'unités), n'est pas seulement une signification en attente d'autres significations avec laquelle elle va s'agréger pour constituer un nouveau tout. Chaque acte d'interprétation d'une unité filmique sémio-cognitive devient, le cas échéant, un acte lui-même signifiant et un nouvel élément moteur du potentiel de réaction sur lequel le spectateur s'appuie pour faire émerger les unités filmiques sémio-cognitives suivantes et pour aborder les situations filmiques suivantes.

Or, avant d'assembler les unités (nous l'avons exprimé plusieurs fois), le spectateur doit auparavant, sélectionner les éléments filmiques avec lesquels il est en présence, orienter sa vision et son écoute, pour appréhender ces éléments. Chaque nouveau signe (ou ensemble de signes) est potentiellement lu avec un regard influencé par les lectures précédentes et par le contexte. Il existe, à côté de la question de la signification construite elle-même, l'idée d'une relation singulière, d'un lien particulier entre l'interprète et le film.

Pour avancer dans la compréhension d'une logique systémique de la mise en signification progressive du sens, nous souhaitons expliciter la relation entre la situation (disons le film pour simplifier, nous revenons longuement sur le contexte dans le prochain sous-chapitre II.7 Avant de conclure : la question du contexte) et le spectateur autrement que « simplement » par les objets peirciens (les unités filmiques sémio-cognitives), construites par l'interprète. Notre proposition consiste à considérer que chaque processus interprétatif qui conduit à l'élaboration d'une unité filmique sémio-cognitive, participe simultanément et le cas échéant<sup>428</sup> à la détermination d'un lien entre le spectateur et le film.

La succession des unités ou des ensembles d'unités, participe graduellement à la construction de liens complexes et matérialise cette notion

---

<sup>428</sup> Nous ne pensons pas que chaque unité filmique sémio-cognitive construite, participe obligatoirement à déterminer un lien. Certaines significations se construisent certainement sans créer de réelle relation effective entre le spectateur et le film.



de parcours par les liens effectifs et particuliers tissés entre le spectateur et le film.

En introduisant la notion de lien, nous ne prétendons pas, dans le temps de cette recherche, expliciter de manière aboutie les différentes natures de ce lien. Les spécialistes de la narratologie et de l'énonciation<sup>429</sup> filmique – dont nous ne faisons pas partie – parviennent à décrire la structure filmique et à expliquer en quoi elle affecte et positionne le spectateur. Plus encore, la sémio-pragmatique en décrivant jusqu'aux opérations nécessaires pour produire un processus, décrypte finement ces relations. Pour nous le lien est une notion à insérer dans la logique de l'émergence. Dans ce document, c'est à ce titre, que nous souhaitons nous en servir.

### **II.6.2 Le lien manifeste la présence d'une unité filmique sémio-cognitive**

Le lien peut donc constituer la trace spécifique de l'émergence d'une unité filmique sémio-cognitive. A chaque expérience de construction de sens, peut alors éventuellement apparaître un lien singulier. Ce lien est alors comme une « borne », il manifeste la présence du cheminement et matérialise l'interprétation. Il constitue simplement une façon d'explicitier que l'unité construite, a établi une interaction entre le film et le spectateur.

L'idée spécifique de cette relation est qu'elle ne peut rendre dissociable le sujet spectateur et la situation qui l'entoure dans lequel le film est prépondérant. Le film et le spectateur établissent un parcours de relations spécifiques identifiables et d'une certaine manière qualifiables.

### **II.6.3 En filigrane, la place de l'interprétant**

Ce lien révèle son intérêt par sa capacité à matérialiser la place de l'interprétant médiateur, placé entre les signes perçus et l'unité filmique sémio-cognitive constituée.

Ainsi, à partir d'une description des données filmiques et de l'unité filmique sémio-cognitive, il devient possible de tenter de procéder à une description de l'interprétant mobilisé qui a potentialisé cette relation et opérationnalisé ce lien.

---

<sup>429</sup> Nous pensons parmi d'autres à François Jost ou Francesco Casetti.

Le lien permet d'envisager une question comme : quelles relations établissons-nous avec les données filmiques pour en venir à considérer cette unité de sens et la situer, c'est-à-dire lui affecter une place, l'ordonner dans la logique d'ensemble que nous sommes en train de construire alors que le film défile devant nous et nous contraint par son défilement incessant ?

Face à une situation donnée, le lien permet de saisir la place du spectateur empirique, c'est-à-dire de l'observateur réel décrit par Jean-Pierre Esquenazi. Rien n'interdit d'ailleurs de décrire le supposé lien imposé par le mouvement du film. L'explicitation des liens empiriques et perspectifs manifesterait alors le décalage entre une position théorique suggérée par le film et celle d'un interprétant incarné.

Nous notons d'ailleurs que cette explicitation du lien au travers d'une description de l'interprétant médiateur intéresse autant des recherches réalisées dans le cours d'action, que des travaux dans le champ des cultural studies. Dans ce dernier cas, le lien change de nature et dépasse le cadre d'une simple et unique relation sémio-cognitive pour devenir un faisceau de liens socio-culturels raccordant le film à son interprète ou son groupe d'interprètes constitué.

Un autre aspect de la notion de lien nous intéresse fortement. Si, chaque unité construite, en tant qu'objet peircien, manifeste la présence d'un lien communicationnel associé à la construction de sens ; ce lien peut entraîner en retour, le cas échéant, une intentionnalité réactionnelle de l'interprète vers le film.

### **II.6.4 Le lien qualifie l'interprétation**

Pour finir, ce lien relatif à l'interprétation d'un instant du film (le terme d'instant, nous l'avons vu, ne signifiant pas nécessairement un laps de temps très court, mais simplement un événement perçu comme forme signifiante) peut être qualifié par sa présence ou son absence et également au plan phénoménologique en termes de certitude et d'incertitude. On peut par exemple associer à certaines unités, un lien plus ou moins ferme, plus ou moins ténu, stable ou mouvant qui explicite, non pas la chose comprise, mais la manière plus ou moins affirmée avec laquelle elle a été perçue. Le lien est déterminé par les qualités de la mise en sens elles-mêmes, et en particulier

celles perçues par la manière dont le sens vient à l'esprit, dont l'induction s'opère.

Les liens ne prétendent pas apporter une explication aux sensations associées au contenu des significations c'est-à-dire relatives à l'avènement des unités de sens, ils permettent d'explicitier les impressions et les affects associés à la conduction du processus interprétatif.

Dans *Lost Highway*, à certains moments clés du film, nous procédons parfois dans un temps très limité à de nombreuses tentatives de regroupements logiques d'unités entre elles. Cela conduit à formuler des hypothèses plausibles mais parfois contradictoires. Cette impression d'activité intense, de renouvellement rapide des options possibles, peut être décrite par la notion de lien.

On peut envisager que les liens permettent alors de proposer une explication aux perceptions associées à la construction de sens comme l'impression de continuité ou de rupture, de vacillement ou d'évidence. Est-ce que le lien nécessaire à l'interprétation est éprouvé ? A-t-il été maintes fois expérimenté ? Est-il même « usé » ? Dans ces cas, le lien permet dans la relation qui existe entre l'événement filmique et l'interprétant de faire émerger des sensations (associées à l'unité filmique sémio-cognitive) comme celle de lassitude, de situation filmique éculée ou au contraire de nouveauté. L'ensemble de ces qualifications ne sont d'ailleurs pas nécessairement contradictoires ; elles peuvent s'imbriquer, s'articuler et conduire à la perception d'une nouvelle impression. La qualification du lien peut être unique ou au contraire, comme les significations elles-mêmes, constituer avec un ensemble de liens, un réseau complexe.

Dans le cas d'un spectateur animé d'une intention fictionnalisante, c'est-à-dire à la recherche de relations causales entre les événements, la disparition brutale de tous les liens (manifestée par exemple par un changement de personnages, de lieux, de situation et cela sans que ces changements trouvent une explication dans le récit), conduit à une sensation de rupture. Si ce cas est extrême, d'autres situations intermédiaires peuvent permettre d'explicitier une gradation dans les perceptions associées au processus de la construction narrative.

Une des particularités de l'expérience de l'interprétation de *Lost Highway* tient certainement à ces variations nombreuses, voire brutales, de ces liens ;

nous conduisant à d'incessants changements de regards sur les données ou les configurations de données.

## **II.7 Avant de conclure : la question du contexte**

Notre parti-pris dans cette thèse, est celui d'insérer le contexte dans le champ de notre observation. Nous notons que ce choix constitue d'ailleurs une des démarches possibles qui permet et a permis dès l'avènement des recherches pragmatiques, de dépasser le strict cadre immanentiste. Nous souhaitons donc développer une synthèse de nos réflexions sur cette question et débattre de la notion de contexte dans le cas d'une construction de sens considérée dans le cours d'action de la projection cinématographique.

Le contexte, c'est-à-dire les circonstances qui accompagnent un événement, est central dans nos préoccupations. Pourtant, dans cette recherche, si nous avons sans cesse précisé l'importance de considérer la situation (potentiellement porteuse de contextes), nos réflexions théoriques au sujet du contexte peuvent sembler en arrière plan.

Dans l'optique de l'approche compréhensive que nous prétendons développer, la question du contexte a toujours été une préoccupation prioritaire ; de celles qui ont imprégné notre quotidien de spectateur au cours de ces dernières années. Elle a donc dépassé le cadre des seules mises en œuvre, réalisées dans nos différents recueils des données.

### **II.7.1 Le contexte : un acteur discret**

Notre approche est résolument pragmatique et phénoménologique, elle s'appuie sur les phénomènes perçus. Or, phénoménologiquement, l'action du contexte est délicate à déceler et à mettre en lumière, dans les situations de projection. Lorsque l'on suit le mouvement des significations, le contexte ne se donne pas à voir comme les données filmiques peuvent le faire, ou à percevoir comme les significations et les sensations. Le contexte est souvent « transparent »<sup>430</sup>. Au cours de la situation de réception, je vis, je bouge et

---

<sup>430</sup> Nous suivons en cela le point de vue de nombreux auteurs. Dans *L'image et son interprétation*, Martine Joly explicite différentes formes de contexte et titre au sujet de ce dernier : « L'invisible et tout puissant contexte ».

j'agis principalement avec et dans le film ; le contexte, ne se donne pas, ne se dissocie pas, son identification est malaisée. Selon les conjonctures de constructions filmiques de sens observées, le contexte va parfois pouvoir prendre une place affirmée, mais plus fréquemment, au contraire, être un acteur discret.

Par exemple, le contexte n'est pas visualisable ni observable de l'extérieur. Il ne se détache pas, forme foncée sur un fond clair. Il agit avec moi et je suis en lui.

De ce point de vue, les données filmiques – en tant qu'éléments visuels et sonores projetés et nous faisant rentrer dans un autre monde – ont un statut bien différent. Elles sont bien perceptibles en tant qu'éléments extérieurs, identifiables et détachés. Piaget<sup>431</sup>, cité par N. Depraz, F. J. Varela & P. Vermersch, « a bien montré le primat des informations positives (c'est-à-dire qui existent de façon directement perceptibles) sur les informations négatives qui n'apparaissent que comme dans leur absence. Tourner son attention vers les instruments qui organisent les actions sur le monde ne peut venir que dans un second temps, tellement le primat des informations "positives", directement perceptibles dans leur présence matérielle à moi, est puissant. »<sup>432</sup>

De plus, au niveau de notre méthode de recherche, nous n'avons pas essayé de mettre en œuvre des conditions favorables à l'apparition du contexte pour parvenir, par exemple, à créer une typologie exhaustive. Notre ambition n'est pas de rendre compte d'un travail où le contexte aurait été l'objet d'expérimentations ni d'aborder le contexte frontalement, en essayant de le faire varier pour en mesurer les effets. Nous avons simplement observé des progressions, des avancées au sein desquelles des contextes étaient insérés dans les processus. Le contexte ne devient pertinent pour notre analyse, que dans les situations où il prend « logiquement » sa place dans le système de la conjoncture de construction filmique du sens.

Dans le cas des analyses phénoménologiques de *Lost Highway*, par exemple, le contexte n'a pas été interrogé au travers d'une approche comparative. Les interrogations – dans le cadre général de nos

---

JOLY, Martine, *L'image et son interprétation*, 2002, p 71

<sup>431</sup> PIAGET, Jean, *La prise de conscience*, PUF, 1974

<sup>432</sup> DEPRAZ, N., VARELA, Francisco J., VERMERSCH, Pierre, *Une praxis de la phénoménologie*, 2000

préoccupations sur le mouvement de la construction de sens – ont porté sur la manière dont le contexte pouvait prendre place et manifester sa présence au sein du processus interprétatif. Notre démarche a cherché à comprendre le mouvement de l'interprétation ; indiscutablement le contexte y est partie prenante et à ce titre seulement son rôle nous intéresse.

Nous pouvons donc affirmer, comme de nombreux auteurs avant nous, que le contexte participe à la compréhension des données textuelles et donc la modifie. Le contexte contribue à modifier le regard sur les données et in fine à orienter la mise en sens.

Mais, comment dépasser cette seule affirmation et parvenir à approcher le contexte dans la perspective spécifique de notre recherche ?

Nos premiers résultats sont des axes de réflexion et des questionnements sur la manière dont le contexte participe à l'interprétation, au cours de la projection.

### **II.7.2 Le contexte peut évoluer comme les significations**

Le contexte, au-delà de sa faible lisibilité dans le cours d'action, n'est pas une notion simple à théoriser. Dans le cas d'une approche intéressée par les aspects diachroniques, les contextes sont mouvants, variables et volatiles.

Dans le système de la construction de sens, un système en évolution permanente contraint par le renouvellement constant des données filmiques, le contexte est instable. Cela est moins vrai si l'on recherche à comprendre – comme dans le courant de cultural studies ou des recherches historiques sur la réception des films des premiers temps<sup>433</sup> – des cadres contextuels structurants, plus stables et observés de loin, c'est-à-dire sans pouvoir se replacer dans les conditions originelles de perception et donc dans le cours d'action.

---

<sup>433</sup> Nous pensons en particulier aux travaux de nature historique de Martin Loiperdinger, cités dans de nombreux ouvrages et relatifs à « L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat ». L'étude dénonce – entre autres – la supercherie qui fait croire qu'un mouvement de panique a saisi les spectateurs présents le 28 décembre 1895 au Grand Café à Paris et en 1896 en Allemagne. Martin Loiperdinger revient sur les conditions contextuelles de ces projections et éclaire la réception de cette séquence d'environ une minute.

Nous n'avons pas eu accès au texte original, en langue allemande, mais à différents compte-rendus en anglais sur Internet.

LOIPERDINGER, Martin, *Lumières Ankunft des zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums*, *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, n°5 (« Aufführungsgeschichten »), pp. 37-70

Notre préoccupation de nous approcher au plus près de la progression des significations met en évidence combien chaque moment d'interprétation, au fil de la rencontre avec le film, peut mobiliser ses propres contextes. Le changement de contexte ne signifie pas seulement que le contexte évolue progressivement (nous abordons ce point dans le paragraphe suivant). Nous signifions que chaque interprétation peut convoquer des contextes totalement différents, d'un instant à l'autre.

Prenons comme exemple le début de *Lost Highway*. Au moment de la fin du générique, notre sensation de basculement s'explique par la proposition des données filmiques, passant d'une succession d'images et de sons lancinants à une rupture brutale. Mais, cette perception tient aussi certainement au contexte de cette projection et aux enjeux qu'ils représentent pour nous. Ainsi, cette situation de basculement est aussi une transition où, subitement nous devenons de manière effective et avec des contraintes de production, un acteur-chercheur, engagé dans une démarche de recueil des données. Brutalement, la narration commence et la situation dans laquelle nous sommes nous incite à ausculter nos propres interprétations et à consigner nos perceptions. Le contexte renforce notre impression, le basculement n'est pas seulement localisé dans la matière de l'expression.

Dans l'instant suivant, nous sommes face à une image noire, une nappe sonore de basse fréquence commence à remplir notre espace auditif. Lorsque le bout de la cigarette s'éclaire et avec elle le visage de Fred Madison et que le bruit du volet roulant (encore indéterminé) apparaît, nous saisissons instantanément ces éléments comme des éléments à mettre au service d'un récit. Nous fictionnalisons. Alors que le film ne fait que commencer, Nous observons déjà les données textuelles en vue d'organiser une histoire. Deux contextes spécifiques sont à l'origine de ce mode de lecture des données.

Le premier contexte, très général, est celui d'avoir eu l'occasion, avant cette rencontre avec *Lost Highway*, de voir, d'entendre et d'expérimenter de nombreuses situations de récits, issues des livres et des films. Ce savoir, sur la manière d'aborder des données fictionnelles, devient (même si elle est partagée par tous) un élément contextuel qui accompagne l'événement et oriente notre façon de le lire. Dans une logique assez similaire (même si elle est moins partagée) mais dans un cas très différent, il est contextuel, pour un individu, d'avoir acquis culturellement la passion de la tauromachie et de trouver de la grâce dans la gestuelle de la mise à mort. De même, connaître

l'histoire de l'avènement du nazisme et vivre la projection des *Dieux du stade*<sup>434</sup> comme une propagande orchestrée en faveur d'Hitler, plutôt que comme un document sur les jeux olympiques de 1936 et sur la beauté des corps en mouvement, est un élément contextuel. Cela n'empêche d'ailleurs pas un spectateur averti de percevoir les deux aspects successivement, dans le cours d'action de la projection.

Le second aspect contextuel de cette situation est déjà moins partagé. Lors de la projection, nous savons pertinemment que *Lost Highway* est un film à regarder comme une fiction. Cela ne laisse aucune chance d'orienter notre lecture dans une autre direction.

Dans cette succession de deux moments filmiques consécutifs (la rupture suivie de la lecture fictionnalisante), les contextes, pris au cours de la projection du film, évoluent au gré des situations et des interactions entre les éléments du système. Ainsi s'établit à tout instant un jeu de relations entre les données filmiques proposées, les représentations perçues et les prises en compte contextuelles du spectateur, ces dernières étant susceptibles d'orienter fortement les différents niveaux de lecture des données et de construire les unités filmiques sémio-cognitives.

Au travers de ces exemples, nous nous engageons déjà vers une certaine définition de ce que peut être le contexte. S'il peut être fortuit ou relever de conditions particulières directement associées à la situation (comme dans le cas de notre situation particulière de chercheur), le contexte peut aussi se présenter, d'une manière plus générale, comme corrélatif à un acquis de l'interprète. Les connaissances sont alors des circonstances, particulières, qui permettent d'expliquer en quoi, à des données filmiques, peut être attribué telle lecture plutôt que telle autre possible, dans un autre contexte de connaissances.

---

<sup>434</sup> *Les dieux du stade*, documentaire sur les jeux olympiques de 1936, réalisé dans l'optique d'assurer la propagande du nazisme, est un film de Leni Riefenstahl de 1938.



## **II.7.3 Le contexte est multiple**

### **II.7.3.1 Le dispositif**

Le dispositif cinématographique fournit au film une situation très favorable. Entre le moment où le spectateur s'installe dans la salle et le moment où il en sort, il ne dispose que de peu de moyens pour s'extraire de la situation de réception. Bien sûr, il peut se lever à tout moment, ou fermer ses yeux et se boucher les oreilles, mais dans une majorité de cas, il est mis en situation de suivre la projection (voir deuxième partie II.3.1.1 Le film projeté engage l'interprète). Le silence imposé par la norme sociale, la disposition ergonomique du lieu, l'écran face aux fauteuils, les haut-parleurs disposés de façon à envelopper le spectateur, favorisent son immersion et créent un contexte favorable au développement de son intentionnalité de voir le film. De plus, la situation de communication filmique confie la maîtrise du temps de diffusion au film. Elle lui permet de se déployer comme il le souhaite, de présenter le récit à son rythme.

Une affiche publicitaire dans un abribus, un tableau dans un musée ou même une diffusion télévisuelle ne peuvent, *a priori*, contraindre et engager le spectateur de la même manière. Les caractéristiques du dispositif sont des éléments contextuels de la communication cinématographique en salle.

Le dispositif intègre également un autre aspect qui implique le spectateur ; ce dernier doit tenter d'arriver à l'heure, payer sa place et une fois dans la salle, choisir une place assise qui lui convienne.

Ce qui définit le contexte, ici, est une configuration structurelle de la salle de spectacle et du principe de diffusion et également un type de fonctionnement où le spectateur est impliqué dans une démarche volontaire.

Dans ce cas, le contexte ne participe peut-être pas réellement à l'inflexion du sens, mais participe fortement à l'engagement de l'interprète. Il sera pertinent de considérer cette dimension du contexte dans une recherche comparative sur les dispositifs qui accompagnent différents spectacles (théâtre, cirque, spectacle de rue...).

### **II.7.3.2 La dimension sociale du choix du film**

Nous relevons ici un aspect du contexte qui peut sembler secondaire : il s'agit de la dimension relationnelle attachée au choix du film. Elle se situe en amont de la projection.

Dès que deux individus décident d'assister à une projection, l'un ou l'autre oriente la décision finale du choix du film. Cette attitude le place alors dans la position de l'initiateur. Sa responsabilité est engagée. Celui qui est conduit est dans une position peut-être plus confortable. La situation de la relation, que les deux spectateurs (il peut s'agir d'un couple) entretiennent par ailleurs, peut conditionner leurs aperceptions<sup>435</sup> respectives.

On peut penser, par exemple, que la motivation de l'un pour que le film qu'il a choisi soit considéré comme "bon", lui fasse ressentir de manière exagérée des qualités peut-être absentes. L'autre, dans le cas d'une situation relationnelle sous-jacente de conflit, en cherchant à démontrer que l'initiative n'est pas bonne, éprouve sincèrement un désintérêt.

Si le nombre de spectateurs conseillés par l'initiateur est plus important encore, le risque pris par ce dernier devient plus grand. L'individu considéré par ses amis comme un expert en "sciences cinématographiques" porte une lourde charge ; à moins qu'il ne sente que son aura est telle qu'il prend la place du journaliste critique reconnu par ses lecteurs. Finalement, il peut parvenir par son positionnement à influencer les perceptions des membres de son groupe, sauf pour ceux qui n'adhèrent vraiment pas à son choix mais n'osent dire ce qu'ils ressentent réellement, compte tenu de sa position dominante sur le sujet<sup>436</sup>

Le spectateur, même solitaire, peut ressentir une influence du contexte social. Il peut, par exemple être conseillé par une personne influente dont la compétence cinématographique ou plus généralement le jugement est reconnu par son entourage. Ce jugement, difficilement réfutable, ne participe-t-il pas à construire les prémisses de la co-construction de sens du film ?

D'autres phénomènes associés à la dimension sociale du contexte peuvent modifier l'exigence de chacun des spectateurs-acteurs, ceci en particulier si l'acte de se retrouver revêt finalement un caractère plus important que la projection du film elle-même. Le cas d'une situation de rencontre amoureuse qui se déroule dans une salle de cinéma, est par exemple un cas où le regard

---

<sup>435</sup> Aperception : Saisie immédiate et intuitive d'une forme et d'un sens.

<sup>436</sup> Cette situation rappelle les études d'Asch (1951) sur les phénomènes d'indépendance conformisme. Une des expériences concerne d'ailleurs la perception visuelle. Il s'agit en l'occurrence de "désigner parmi trois lignes de longueurs variables nettement discriminables, celle qui est égale à la ligne étalon". Plusieurs sujets interrogés par un expérimentateur "choisissent", soumis à la pression sociale d'un groupe qui donne unanimement une même réponse, de se laisser influencer en donnant la même réponse...faussee.

porté sur le film n'est certainement pas la préoccupation majeure...

### II.7.3.3 Le contexte comme consigne de lecture

Par ailleurs, nous avons évoqué différentes situations susceptibles de modifier profondément la lecture des événements du film.

Roger Odin, dans un chapitre nommé « contexte et production de sens »<sup>437</sup>, décrit une série d'expérimentations pensées dans laquelle un extrait de film d'amateur, séquence d'une manifestation de grévistes dont les plans sont bougés et parfois flous, est visionné dans différents contextes.

Vu par le « cinéaste » entouré de quelques-uns de ses amis manifestants, le film est revu de manière intense, rappelle des anecdotes...

Vu par dans le cadre d'un club de cinéastes amateurs, le film est alors disséqué pour ses aspects liées à sa réalisation technique et ce en rapport avec les objectifs supposés du réalisateur.

Vu inséré dans un journal d'information à la télévision, le document revêt pour les spectateurs des caractéristiques informationnelles, factuelles voire historiques. Le film date les événements, mais également une époque si celle-ci est révolue.

Enfin Roger Odin place ce film dans un dernier contexte de diffusion comme un festival de films expérimentaux où les spectateurs voient dans les mouvements des corps et les soubresauts de la caméra, des figures esthétiques et stylistiques.

Pour notre part, nous avons noté, au sujet de *Lost Highway*, une lecture très particulière des étudiants, lorsque nous les avons placés en situation d'examen face aux dix premières minutes du film. L'énoncé de l'épreuve – demandant une lecture des relations fond-forme – constituait de fait une consigne. Chacun des élèves a donc cherché à raccorder systématiquement aux événements narratifs, les choix de cadrage, d'éclairage, de montage, de sons et de mixage... La lecture s'est centrée sur le lieu de l'articulation entre les paramètres de la réalisation filmique, et la dimension narrative. Nous avons finalement placé les étudiants dans une situation (le film en était également responsable !) en peu artificielle, où leur démarche a consisté à reverser, contraint et forcé par l'énoncé de l'examen, tous les éléments de la mise en scène et des techniques de réalisation, au service du récit.

---

<sup>437</sup> ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, vol.18, n°99, 2000, p. 60, (Réseaux)

Il existe également un contexte non induit par le cadre communicationnel dans lequel s'insère le film, mais imposé par le spectateur lui-même. Il s'agit d'une intentionnalité générale relative à l'orientation fondamentale de l'acteur dans son histoire de vie tout entière.

Dans le contexte cinématographique, il peut s'agir de l'histoire de la relation qu'entretient l'acteur avec le cinéma, avec un scénariste avec un réalisateur, un comédien, etc. Mais, il peut s'agir plus généralement encore de la place qu'occupe la notion de spectacle voire de loisirs dans la définition générale des choix de vie du spectateur. Schématiquement, certains des spectateurs – peut-être la majorité – recherchent prioritairement, dans le cinéma, l'instant de détente ou d'évasion après l'effort d'une journée de travail ou d'une semaine bien chargée<sup>438</sup>. D'autres, privilégient l'instant de réflexion, voire considèrent le film comme un objet pédagogique. Un spectateur attend de la séance de cinéma qu'elle puisse être un spectacle pour toute la famille ; un autre prend du plaisir à voir les films, seul. De ce fait, l'objet observé n'est pas le même et les constructions peuvent différer.

Toutes ces positions possibles, par rapport à l'événement de la projection, ou aux genres filmiques conduisent à construire un système de pertinence particulier. Un spectateur va être attentif à la construction filmique, à l'originalité du scénario. Un autre va se centrer sur la description des relations entre les personnages ou à un certain humour. D'autres attendent la prestation de leur comédien préféré, souhaitent comparer le film à l'œuvre littéraire qu'il connaissent déjà ou vont au cinéma principalement pour accéder à des conditions techniques de diffusion supérieures à celle du petit écran. Pour finir nos exemples, certains choisissent leurs films en réaction à ce qu'ils ont eu l'occasion de voir ces derniers temps. Ils souhaitent une certaine continuité ou, au contraire, sont demandeurs de changements.

Au sein des mêmes signes ou des continuités de signes, nous le savons, peuvent-être prélevés différents representamen. Dans tous les cas évoqués ci-dessus, le contexte joue alors à orienter le sens même de la lecture des données-signes et conduit à modifier la saisie des representamen présents. Il tient le rôle d'une consigne de lecture.

---

<sup>438</sup> Cette définition est en quelque sorte la justification sociologique que l'on entend fréquemment lorsqu'un réalisateur ou un acteur, mais également un chanteur, un comique ou un présentateur d'émission de variétés explique son positionnement grand public ou celui de son "œuvre". Masque-t-elle des objectifs commerciaux ?

La situation d'interprétation, pour être comprise, doit prendre place dans un cadre, défini au niveau communicationnel et social, qui dépasse la seule relation entre le spectateur et le film.

### **II.7.3.4 Le contexte narratif**

Mais, le contexte de la communication filmique n'est pas seulement caractérisé par une consigne situationnelle ou une intentionnalité générale. Il ne doit pas être pensé comme obligatoirement préexistant avant la projection.

Le film, dès qu'il commence, tente de déconnecter le spectateur de son intentionnalité de la vie quotidienne en lui tendant le piège de la fiction, c'est-à-dire tente de le transporter d'un monde nouveau qui se crée et dans un ailleurs où les références contextuelles de son quotidien prennent plus difficilement place (même si elles sont fréquentes). La fiction tente de réduire la place des contextes précédemment cités (ceux de l'avant projection) en recréant un monde constitué d'événements (sociaux, historiques...) qui s'inscrivent dans un cadre spatio-temporel et causal. Il essaye d'y isoler le spectateur et ainsi de créer son propre univers contextuel. Le film et le dispositif créent les conditions du « saut »<sup>439</sup>, c'est-à-dire du passage de la réalité de la vie quotidienne à un monde fini de sens : l'expérience cinématographique.

Au fur et à mesure de l'avancée du film, le spectateur mobilise ses interprétants pour construire différentes entités comme le monde diégétique du film, le genre du film (le cas échéant), l'avancée dans le récit. Lorsque le film a commencé depuis quelques instants, l'interprète en vient, pour édifier les significations dans le cours d'action de la projection, à mobiliser ce qu'il a déjà perçu lors des séquences précédentes.

Les constructions antérieures, par exemple la connaissance du monde possible dans lequel les événements évoluent, la compréhension des forces en présence, l'identification des actants, etc. deviennent le cadre contextuel dans lequel les interprétations présentes émergent. Chaque signe (ou ensemble des signes) est mis en relation avec un interprétant mobilisé par le spectateur avant de devenir une unité filmique sémio-cognitive (ou de faire évoluer une unité existante). Cet interprétant n'est pas vierge, il s'est construit au cours des interprétations précédentes du film.

---

<sup>439</sup> En référence à Berger et Luckmann (voir première partie I.2.2 La construction sociale de la réalité

Le contexte, comme dans le cadre des actes de langage, ne préexiste pas nécessairement. C'est au cours de l'action de projection et d'interprétation, c'est-à-dire au cours de l'échange entre le film et le spectateur, que le contexte est en mesure de se créer et de se modifier<sup>440</sup>.

Ce contexte évolutif, au cours de la progression du film, et principalement construit lors du procès de l'émergence. Il est un contexte filmique (un contexte narratif dans le cadre d'une lecture fictionnalisante) mais est un contexte propre à chaque individu interprète. En effet, le spectateur fait émerger son propre contexte d'interprétation. Ce dernier est l'agrégat d'une infinité de situations perçues au cours de l'avancée du film ; de fait, il est mouvant et évolutif.

Ce point de vue nous éloigne de la position défendue par certains auteurs qui voient le contexte, une fois la projection commencée, principalement lié au film et imposé par lui<sup>441</sup>. Le contexte filmique, comme les significations elles-mêmes, doit se comprendre comme une co-construction du spectateur. Le contexte ne peut être présenté comme seulement issu du film, mais engage l'interprète.

### II.7.3.5 Contextes et intentionnalités

Les différentes descriptions précédentes dessinent des cadres potentiels d'action du contexte et sous-tendent l'idée que l'action du contexte est multiple.

Placé dans un cadre phénoménologique, nous pouvons faire interagir ces différents contextes avec les intentionnalités.

Reprenons certains des cas précédents.

Le cadre contextuel constitué par le dispositif cinématographique engage l'interprète à se connecter sur les données filmiques. Cela n'oriente pas réellement sa lecture, mais mobilise son implication et, pour utiliser une notion issue de la psychologie, son attention.

Il existe également un cadre contextuel communicationnel et social qui précède la lecture des données et oriente les significations. Ici, un autre niveau d'intentionnalité est atteint dans la mesure où il conduit à changer le regard sur les signes eux-mêmes. Cette intentionnalité s'immisce dans la

---

<sup>440</sup> SEARLE, John Rogers, *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, 1982

<sup>441</sup> Nous pensons en particulier à Warren Buckland.

structure même du message. Elle a une action structurante sur les données et peut conduire à la mobilisation de modes de lecture.

Un autre cas, le contexte construit au cours du film, conduit également à une intentionnalité capable de pénétrer la matière de l'expression et à diriger les significations dans un axe plutôt qu'un autre. La différence avec le contexte précédent est que celui-ci est réactionnel. Il évolue en fonction de la progression de l'interprétation du spectateur ; ce dernier modifiant son intention de comprendre telle situation ou tel événement au gré de sa relation avec le film. Ce contexte naît de la relation aux données filmiques, on peut le qualifier de filmique ou dans le cas d'une lecture fictionnalisante, de narratif.

Ces trois cas explicitent également trois natures de contexte.

Le premier est associé au dispositif même, il est un contexte technique et stable dans la mesure où il est censé s'appliquer toute la projection durant.

Le deuxième est déjà moins stable. A priori, il sera souvent maintenu au cours de la projection de l'événement, mais n'interdit pas au spectateur d'ausculter les données sans respecter les consignes de lecture de la situation de communication.

Le troisième est réactionnel. Au cours de la projection d'un film, événement mouvant et évolutif par excellence compte tenu du rythme de renouvellement des données et des différents interprétants mobilisés par le spectateur, le contexte d'aperception change et se modifie au gré de l'avancée du film et de l'interprétation du spectateur.

### **II.7.4 Contexte effectif et contexte potentiel**

La notion de contexte est multiple et contraint de considérer plusieurs contextes. Plusieurs logiques de représentations de cette diversité semblent possibles dans l'absolu.

Tentons de reprendre la proposition que nous faisions dans le chapitre « Les éléments de la construction de sens » (voir première partie I.1 Les éléments de la construction de sens). Peut-on considérer le contexte comme : soit exogène (c'est-à-dire constitué indépendamment de l'individu), soit construit en présence de l'individu, soit relatif à l'individu ?

Cette organisation montre ses limites car, dans le cadre de notre recherche, le contexte ne devient contexte, que lorsque l'interprétant prend en compte de manière effective cette dimension contextuelle. Le contexte

n'existe pas en soi. Il le devient lorsqu'il est pris en considération par un interprète dans une situation d'interprétation donnée.

Naturellement, il est possible dans la logique d'une démarche inductive et dans la perspective de parvenir à une théorisation, de partir de situations pensées ou rencontrées et de décrire des contextes potentiels. Néanmoins, des événements susceptibles de devenir source de contexte, devront, pour devenir effectif, être expérimentés puis être réengagés au sein d'un processus interprétatif.

Il nous semble alors plus juste, si l'on souhaite comprendre des axes de contexte éventuel, c'est-à-dire des contextes considérés avant qu'ils ne deviennent effectifs, de préciser qu'il s'agit de contexte potentiel ou de potentiel contextuel. La sémio-pragmatique, par exemple, « qui s'intéresse à comprendre en priorité aux grandes modalités de production de sens et d'affects »<sup>442</sup> s'intéresse au rôle des contextes effectifs, c'est-à-dire aux interactions entre les contextes et les modes de lecture mobilisés par les spectateurs dans telle ou telle situation de réception.

Une démarche moins pragmatique consiste à organiser les potentiels contextuels selon le moment de leur rencontre avec l'événement qui le rend réellement contextuel. Une logique possible de cette catégorisation reprend et adapte les réflexions de Franck Kessler<sup>443</sup> au sujet des différentes approches possibles de la réception. Cette organisation nous intéresse car elle s'inscrit dans une certaine perspective temporelle.

Nous notons alors des potentiels contextuels de nature :

- Cotextuelle : ce sont tous les ensembles de phénomènes culturels, historiques sociaux et psychologiques qui précèdent la rencontre avec le film.
- Paratextuelle : ce sont tous les ensembles de données et de discours qui entourent (et précèdent également) le spectacle cinématographique. Etienne Souriau<sup>444</sup>, toujours cité par Franck Kessler, nomme fait spectatorial pré-filmophanique, les événements relatifs au film, mais qui précèdent le film (affiches, critiques, discussion avec des collègues...).
- Filmophanique : ce sont tous les éléments construits par le spectateur tant que le film est en projection visuelle et sonore.

---

<sup>442</sup> ODIN, Roger, La question du public, *Cinéma et réception*, 2000, p 56

<sup>443</sup> KESSLER, Franck, Regards en creux, *Cinéma et réception*, vol.18, n°99, 2000, pp. 78-82

<sup>444</sup> SOURIAU, Etienne, La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie, *Revue internationale de filmologie*, tome 2, n°7-8, 1951, pp. 231-240



Nous ajoutons que les potentiels contextuels de nature filmophanique qui se déroulent au cours de la projection, n'engagent pas seulement les données textuelles. Les potentiels contextuels peuvent provenir également des relations interpersonnelles dans la salle de cinéma<sup>445</sup>, même si le dispositif tente d'en atténuer les effets. On ne doit pas s'étonner si le contexte extra diégétique est un élément moins prégnant en salle où l'interaction sociale tente d'être gommée par le dispositif et les normes sociales établies (une certaine tolérance dans le cas des films pour enfants). On peut alors, au cours de la projection, dissocier des potentiels contextuels diégétiques ou filmiques, c'est-à-dire situés dans la relation au monde du film et d'autres extra-diégétiques, comme ceux qui s'instaurent entre les spectateurs dans la salle de projection.

Il est donc possible de retrouver aux trois niveaux cotextuel, paratextuel et filmophanique, un potentiel contextuel relatif aux échanges interpersonnels.

Cette distinction entre « potentiel contextuel » et « contexte effectif » est essentielle dans notre recherche. Elle matérialise la différence entre une approche préoccupée par une logique de conceptualisation non située (qui souvent souhaite tendre vers une catégorisation exhaustive) et une approche préoccupée par la situation de réception, par la mise en relation et le fonctionnement des systèmes.

Dans la perspective d'un travail sur le cours d'action de la projection, le potentiel contextuel, non encore confronté aux situations réelles d'interprétation, n'est donc qu'un déjà-là pris en compte par le spectateur, un substrat prêt à réagir, invité à rentrer en interaction avec les données textuelles. Il ne peut se spécifier qu'au contact de la situation et prend sa place au sein de la triade peircienne.

### **II.7.5 Quelles limites accorder au contexte ?**

Le contexte est une notion protéiforme difficile à cerner. Dans notre logique de recherche, en particulier au cinéma, il n'est d'ailleurs selon nous pas pertinent de lister des contextes potentiels, ils sont aussi indénombrables que les situations elles-mêmes ou que les significations.

---

<sup>445</sup> Nous évoquons le cas de la grand-mère avec son petit fils, mais également les études Glenn Geiser-Getz sur l'influence des interactions sociales sur la formation des significations au cours de la réception télévisuelle de (voir deuxième partie I.1.2 Les éléments construits en présence de l'individu)

Mais où commence le contexte et qu'est que peut-on qualifier de contextuel ?

Repartons de l'affirmation fondamentale selon laquelle le sens n'est pas donné et n'est pas immanent au film. Cela signifie que d'autres éléments – en regard des données filmiques – sont à considérer pour comprendre les significations. Peut-on dire que tous ces autres éléments sont contextuels ? Les interprétants ne sont-ils pas eux-mêmes contextuels, dans la mesure où leur fonctionnement même, dépend d'une somme d'expériences institutionnalisées en savoir ? Le fait de lire *Lost Highway* comme une fiction (voir notre exemple ci-dessus) est-il alors réellement contextuel ?

Oui, si l'on considère qu'un individu, totalement étranger à la notion de récit et d'audiovisuel (cas peu probable, nous le concevons), peut certainement ne pas parvenir à lire les premiers instants de *Lost Highway* en adoptant le mode fictionnalisant.

Non, si l'on considère que la lecture fictionnalisante va de soi, devient habituelle (au sens de Peirce) et est partagée par de nombreux individus qui ont accès aux diffusions télévisuelles ou aux projections cinématographiques.

Si l'on suit cette position, nous pouvons alors certainement dire que dans certaines situations d'interprétations, qualifiables comme Hall<sup>446</sup> de "situations idiomatiques standards" ou comme Berger et Luckmann de "routinières" – par exemple lorsque un spectateur expérimenté se trouve face à une proposition filmique qui renvoie aux normes du cinéma représentatif traditionnel<sup>447</sup> – les éléments convoqués deviennent difficile à dissocier. La situation engage alors le spectateur dans un processus habituel, une relation où le passage du signe à l'objet semble s'imposer naturellement aux interprétants habitués, et où les contextes mobilisés interagissent si fortement qu'ils s'effacent. Le texte peut alors, à un niveau phénoménologiquement perceptible, paraître plus « autonome » et le sens sembler plus immanent. Pourtant, c'est alors les manières de l'approcher et de le configurer qui deviennent habituelles. La discussion sur la place occupée par le contexte et la question de son existence même se trouvent alors réglées par la nature des relations entre le sujet et l'objet au sein de la situation.

Les contextes ou les apports contextuels sont peut-être alors à définir comme les circonstances qui accompagnent un événement, et qui en

---

<sup>446</sup> Hall, Edward T, *Au-delà de la culture*, 1979, p 90 et suivantes

<sup>447</sup> J'emprunte la formule « normes du cinéma représentatif traditionnel » à Dominique Château.  
CHATEAU, Dominique, Diégèse et énonciation, *Enonciation et cinéma*, Communications, n°38, 1983

## Deuxième partie – Sur le mouvement de l'interprétation

modifient un certain sens commun, ce dernier étant précisé dans le cadre d'une conjoncture de construction filmique de sens identifiée. Nous suivons plutôt cette position.

Dans la perspective de notre recherche, les apports contextuels ne peuvent donc difficilement être des actants théorisables en dehors de la situation d'interprétation où ils existent. Le contexte ne se met à exister que lorsqu'un interprète prend en charge des données dans une situation.

Le contexte est étroitement lié à la conjoncture de construction filmique observée. Il peut alors pénétrer les unités filmiques sémio-cognitives comme peuvent le faire les données filmiques elles-mêmes, et conduire à une modification du regard porté sur ces dernières.

# Conclusion



## Conclusion

Cette conclusion est l'occasion d'une présentation de nos résultats. Mais, ces derniers sont de natures diverses et nous souhaitons en organiser la présentation. Nous dissociions d'une part, les résultats qui répondent en droite ligne à la problématique générale de notre recherche : la construction progressive du sens, et d'autre part, ceux, peut-être plus indirects, au sujet de thèmes qui nous semblent, finalement, aussi fondamentaux<sup>448</sup>.

En effet, en cherchant à comprendre le cheminement de la construction des significations dans le cours d'action de la projection (nous en développons une synthèse dans le chapitre III de la conclusion), nous avons également été conduits à nous engager et à renouveler notre regard sur des questions adjacentes qui éclairent d'autres dimensions, principalement de nature épistémologique. Ces réflexions parallèles – centrées néanmoins sur nos préoccupations relatives à la construction de sens au cinéma – concernent la manière d'aborder la recherche et plus précisément encore, la manière de considérer, d'appréhender et d'ausculter l'objet même de notre recherche : le film et l'interprète. Nous souhaitons également en développer les aspects principaux ici.

Dans le registre de ces problématiques associées, une des premières considérations mise en avant, dès notre introduction, était de dépasser le principe de l'immanence. Mais, à ce sujet, notre recherche a ouvert son propre chemin au fur et à mesure qu'elle avançait. Si dès l'origine du projet nous comptions élargir le cadrage de l'observation pour dépasser le seul texte filmique, quelle voie de la non immanence allions nous adopter ? Nous n'avons pas formulé cette question en ces termes, à l'entame de notre projet. Ce n'est en définitive qu'au moment de dresser le bilan de ce cheminement, que nous pouvons clarifier ces choix de manière plus précise. Nous développons donc une réflexion sur les différentes approches possibles de

---

<sup>448</sup> Cette impression est certainement liée à la manière dont ces réflexions connexes ont émergé. Nous voulons dire que certains résultats ne sont pas le fruit d'une intention, toute portée dans cette direction. La démarche compréhensive a cela d'excitant qu'elle favorise la découverte « par la bande », et permet de percevoir certains phénomènes ou des interactions de phénomènes en tentant d'en approcher d'autres.

La difficulté pour un chercheur débutant, dont je fais partie, est alors de ne pas s'émerveiller à chaque nouvelle trouvaille sans intérêt ou à chaque réflexion, déjà maintes fois formulée par ailleurs, et à savoir délaissier ce qui est accessoire pour sa propre recherche ou à se rendre compte de ce qui est éculé.

## Conclusion

l'objectif qui consiste à regarder aussi, autour et à côté du film, pour finalement mieux comprendre ce dernier (chapitre I). Ces réflexions permettent de positionner notre travail et de préciser en quoi nous nous sentons éloignés ou proches de certains courants de recherche qui pourtant, à l'origine, nous semblaient traiter de thématiques analogues à la nôtre.

Par ailleurs, puisque nous avons délibérément insisté sur le choix de nous centrer sur le moment où, en cours de projection, l'interprète fait émerger les significations ; nous voulons en tirer des enseignements. Mais, il ne s'agit pas ici de nous justifier de nouveau longuement sur ce choix, ou de préciser de manière exhaustive en quoi la prise en compte de l'instant précis de la rencontre, est si spécifique<sup>449</sup>. Sur le premier point, nous souhaitons seulement préciser que pour les fondateurs de la Gestalt, notre expérience immédiate, qu'ils appellent aussi directe, est l'objet premier et inéliminable de notre perception. C'est précisément en ce sens que les gestaltistes affirment la primauté du monde phénoménal.<sup>450</sup> Sur le deuxième point, les ethnométhodologues ont apporté des réponses en particulier au travers des théories comparatives de l'action située et du modèle du plan.

Ce qui nous intéresse ici, est d'insérer ce paramètre essentiel du choix du moment où l'on observe l'action humaine<sup>451</sup>, dans une réflexion qui s'appuie sur nos propres préoccupations, celles du spectateur de cinéma, et de tenter d'en tirer des propositions susceptibles d'apporter une clarification sur la délimitation des cadrages observés (chapitre II).

Pour terminer cette conclusion (chapitre IV), nous inscrivons cette première expérience de recherche dans une démarche prospective. Nous proposons un axe de prolongement qui parvient à la fois à :

- prendre en compte les questions qui de nouveau surgissent à la suite des avancées résultant de ce travail ;

---

<sup>449</sup> Pour ces questions, nous avons répondu en deux temps :

- d'une part en introduisant l'action située (voir première partie I.3.3.4 De l'ethnométhodologie à l'action située)
- d'autre part en répondant à la question : Pourquoi le cours d'action ? (voir première partie II.2.1 Pourquoi le cours d'action ?)

<sup>450</sup> Cette phrase est une réflexion issue d'une synthèse d'un paragraphe de Sens et temps de la Gestalt.

ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, Sens et temps de la Gestalt, Intellectica, 28 (1), 1999/1, p. 154

<sup>451</sup> Et l'interprétation est bien une action (voir première partie I.3.3.4.2 L'action est-elle une interprétation ?)

## Conclusion

- intégrer un certain nombre de nos souhaits personnels, en nous rapprochant de deux thématiques qui nous concernent particulièrement et que nous précisons dans ce chapitre final.





## Chapitre I

### Dépasser l'immanence, mais comment ?

Dans la première partie de cette thèse, nous avons souhaité faire le point sur les courants de recherche, les plus influents sur notre démarche. La dimension épistémologique, particulièrement centrale dans l'orientation de notre travail et de nos résultats, y prenait naturellement une part importante. De ce fait, nos références n'ont pas été, comme l'on pouvait peut-être s'y attendre, centrées sur des disciplines ou même des thématiques liées à la réception filmique. En tant que courant théorique, seule la sémiopragmatique, qui dépasse le cadre de la réception filmique et constitue un guide théorique et conceptuel pour notre recherche, nous semblait incontournable pour approcher notre recherche.

Nous souhaitons maintenant, au moment où nous faisons le point sur les résultats obtenus, mais également sur la démarche, nous positionner par rapport à certaines des recherches récentes dans le champ des théories liées à la réception filmique.

D'une part, ce chapitre nous permet de nous situer par rapport à quatre approches différentes, toutes préoccupées, comme nous-même, d'insérer le spectateur dans l'objet d'analyse observé. D'autre part, cette réflexion sur notre propre positionnement est l'occasion de mettre en évidence différentes façons de dépasser la question de l'immanence. En effet, dans de nombreuses études scientifiques récentes de nature sémiologique, le rejet d'une approche immanentiste, centrée sur les données, est bien souvent mis en avant<sup>452</sup>. Mais, que signifie de prendre position en faveur d'un dépassement de l'idée selon laquelle le sens se situe exclusivement dans la structure même du texte, du film ou de l'objet considéré, et ce de manière

---

<sup>452</sup> Nous ne saurions, par exemple, lister les articles d'auteurs reconnus ou anonymes qui remettent en cause la grande syntagmatique de Christian Metz.

## Conclusion

invariante ? Comment situons-nous notre travail par rapport à cette question ?

Les premières réponses, proposées par les chercheurs, ont consisté à dépasser le seul cadre de la langue, du code et du texte pour placer l'énoncé face à des individus et dans une situation ; l'objet à examiner ne peut être appréhendé sans considérer celui (ou ceux) qui le transmet, celui qui le reçoit et la situation dans laquelle cet acte s'exerce. Le texte trouve alors alternativement, au fur et à mesure des avancées de la recherche, des points d'ancrage dans les relations qu'il entretient avec la situation, avec le locuteur, avec le cadre communicationnel dans lequel il s'insère et avec les référents mobilisés par le lecteur.

A ces premiers courants de pensée post-structuralistes, sont souvent affectés des jugements un peu sévères les présentant comme dépassés. Si effectivement, les progrès n'ont été à chaque fois que partiels ; comment pouvait-il en être autrement ? Chaque courant de recherche, pour pouvoir progresser, a isolé un cadre d'interaction restreint dans lequel l'énoncé filmique pouvait manifester sa variabilité en fonction des contextes et des ancrages différents.

De ces recherches ont émergé différentes conceptions de la communication au sein desquelles ont pris place de nouveaux critères : l'énonciation, l'intentionnalité, le sens pragmatique (en complément du sens descriptif), les usages, la relation psycho-sociale...

### **II.1 Introduire le spectateur est-il suffisant ?**

Dans le prolongement de ces travaux de pionniers, il devient nécessaire pour appréhender un modèle de communication opérationnel, d'approcher un système complexe dans lequel l'objet perçu, le sujet percevant, la relation et le contexte coexistent. Certains auteurs, dans le domaine spécifique de la réception filmique ou plus généralement de la réception des médias, ont tenté d'intégrer cet élargissement du cadre d'observation. Mais, est-ce suffisant pour dépasser la notion d'immanence ?

### II.1.1 Dans le champ des *Cultural Studies*

Les études britanniques sur la réception des médias, avec des auteurs comme David Morley, John Corner ou Sonia Livingstone considèrent fortement le contexte<sup>453</sup>, approchent la réception en enquêtant sur les processus interprétatifs mis en jeu et définissent une ethnographie des audiences. Elles lèguent, dans le champ des *Cultural Studies*, des résultats importants : le public des médias ne peut être considéré comme passif, au contraire il participe fortement à l'élaboration du sens. Mais ces études semblent éprouver des difficultés à trouver des prolongements<sup>454</sup>. Les méthodes utilisées n'approchent la situation de communication que dans un seul sens : celui qui va du film vers le spectateur. La démarche semble prendre en compte une certaine complexité, mais n'utilise pas les principes fondamentaux de l'approche systémique : la logique qui prévaut oublie les causalités circulaires et se réfère explicitement au modèle de l'encodage/décodage de S. Hall. Louis Quéré voit dans ces analyses la mise en évidence d'un processus prédéterminé. « En effet, la rencontre du lecteur avec un texte est conçue comme un affrontement entre un texte construit de façon à pousser le lecteur à utiliser le cadre dominant pour le décoder et un lecteur pourvu de ses propres outils de décodage ou de décryptage. »<sup>455</sup>

### II.1.2 L'approche cognitive de David Bordwell

D'autres recherches situent la démarche de dépassement de l'immanence dans un tout autre champ d'application. L'approche cognitive de David Bordwell aborde le cas du fonctionnement de la compréhension narrative. Il défend avec insistance le rôle prépondérant du spectateur dans la construction de sens. Les significations (*meanings*) dit David Bordwell, ne sont pas trouvées mais construites (*are not found but made*)<sup>456</sup>. En cela, son

---

<sup>453</sup> Le contexte est même central dans ces recherches où ont été définis des contextes d'écoute, des contextes domestiques pour la télévision... Le média télévision est analysé non pas d'un point de vue externe, mais du point de vue de son intégration effective dans la sphère domestique, au sein des dynamiques familiales.

MORLEY, David, *Family Television : Cultural Power and Domestic Leisure*, 1986

<sup>454</sup> Le point de départ de notre réflexion s'appuie sur l'article de Louis Quéré.

QUERE, Louis, *Faut-il abandonner l'étude de la réception ?*, 1996

<sup>455</sup> QUERE, Louis, *Faut-il abandonner l'étude de la réception ?*, 1996, p 4 de l'article disponible sur Internet

<sup>456</sup> BORDWELL, David, *Making meaning*, 1989, p 3

## Conclusion

travail peut sembler très proche de nos propres préoccupations constructivistes.

Pour cet auteur, le film est un conteneur dans lequel les concepteurs ont placé du sens pour que le spectateur le prélève. Le texte filmique est inerte et s'anime au contact de l'individu qui s'y immisce. Le sens d'un film naît du travail du spectateur au travers de processus cognitifs ascendants (*bottom-up*) et descendants (*top-down*) guidés par des repères<sup>457</sup> (*cues*) placés dans le film. David Bordwell détaille finement le travail du spectateur engagé dans l'interprétation du film, il décrit les différentes stratégies cognitives d'attribution des champs sémantiques, les applications de schémas et les démarches inférentielles de résolution de problèmes. Sa démonstration revendique une démarche scientifique dans laquelle il utilise les modèles courants et actuels<sup>458</sup> de la psychologie cognitive. De ce fait, la mise en sens, opérée par le spectateur, est toujours ramenée à ces processus, véritables guides – en toutes circonstances – de la logique de construction des significations. Si le spectateur détient bien un rôle majeur, son interprétation s'explique essentiellement par l'application de stratégies inférentielles guidées par les repères placés dans la matière de l'expression. Le constructivisme de David Bordwell est par trop mécanique et, n'accorde seulement au spectateur que le rôle de sélection et d'application d'un des modèles cognitifs existants dans sa base de données cognitives. Ici aussi, bien que le rôle du spectateur soit reconnu, l'idée dominante reste que le sens surgit d'un traitement de l'information nourri par les données saisies préalablement dans le film<sup>459</sup>. L'approche, même si David Bordwell semble s'en défendre<sup>460</sup>, reste selon nous de nature computationnelle, loin des perspectives de l'action située et l'approche cognitive énéactiviste de Francisco Varela.

Dans les deux cas précédents, celui de l'approche théorique de la réception des médias ou dans celui de la vision cognitive « traditionnelle », les ambitions de départ se situent bien dans une logique de dépassement de

---

<sup>457</sup> Pour David Bordwell, « [...] *narration is the process whereby the film's syuzhet and style interact in the course of cueing and channeling the spectator's construction of the fabula.* »

BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, 1985, p 53

<sup>458</sup> *Narration in the fiction film* et *Making meaning* datent respectivement de 1985 et 1989

<sup>459</sup> Sans nommer aucun auteur, Martine Joly exprime un sentiment analogue, lorsque qu'elle avance que les sciences cognitives laissent « un peu dans l'ombre les préoccupations d'ordre sociologique ou tout au moins liées au déterminisme social et culturel [...] ». »

JOLY, Martine, *L'image et son interprétation*, 2002, p 107

<sup>460</sup> BORDWELL, David, *A case for cognitivism*, *Iris*, n°9, 1989, p 11-40

## Conclusion

l'approche purement structuraliste althussérienne du marxisme. Il s'agissait pour les premiers d'apporter une alternative à la vision selon laquelle les textes sont clos sur eux-mêmes et leur structure exerce un pouvoir d'endoctrinement du lecteur. « La question qui se trouvait ainsi au cœur des débats était celle de l'influence idéologique des médias en tant qu'“appareils idéologiques d'Etat” ». <sup>461</sup> Dans le second cas, l'approche de la *cognitive film theory* est née de l'insatisfaction des théories post-structuralistes qui soulignent – et les modèles Lacanien et Althusserien sont toujours montrés du doigt <sup>462</sup> – le rôle de l'inconscient ou des réponses idéologiquement codées du spectateur. Pour y répondre, le spectateur se voit doté d'une banque d'outils appropriés.

Ainsi, dans l'un et l'autre cas, un des fondements de la motivation de la recherche reste le même : parvenir à attribuer une place au spectateur. Cet objectif est atteint. Néanmoins, si avec l'introduction du contexte, certaines de ces recherches dépassent même le cadre restreint constitué seulement par le film et le spectateur, elles ne parviennent pas totalement, pour autant, à construire un modèle inséré dans un système complexe où l'action implique la rétroaction, où aux causalités linéaires se substituent les causalités circulaires ; un modèle où les déterminismes disparaissent au profit d'une logique d'interactions. Dans l'un et l'autre champ de recherche, la nécessité de placer un spectateur en regard du film, est bien affirmée ; mais finalement, le film, seul, règle l'attitude de l'interprète.

Au cours de cette recherche, notre démarche a essayé, par l'adoption du projet phénoménologique de Peirce, d'Heidegger et de Varela, d'aborder la construction de sens en tentant, bien sur de manière partielle, de comprendre comment le sens naît, ici et maintenant, d'une conjonction d'éléments et également d'une démarche interprétative s'appuyant sur des cycles incluant des rétroactions. Nous avons tenté de dépasser l'idée selon laquelle, la manière dont le spectateur comprend un film ou une émission télévisuelle ne se limite pas à une simple réaction d'opposition ou de validation (de nature quasi idéologique) ou à l'application de schémas cognitifs préexistants qui agissent pour réordonner une matière présente dans le film.

---

<sup>461</sup> QUERE, Louis, Faut-il abandonner l'étude de la réception ?, 1996, p 3 de l'article disponible sur Internet

<sup>462</sup> Dans les recherches anglo-saxonnes, il semble que la remise en cause du projet Althusserien constitue un puissant moteur, une réelle motivation. Nous ne l'avons pas perçu de la même manière en France où le point de départ est plutôt Saussurien.

## Conclusion

Néanmoins, notre propos ne doit pas être compris, à l'inverse, comme étant inscrit dans un courant de pensée qui s'ingénie à retirer toutes traces d'idéologie. Nous pensons au contraire que les processus interprétatifs se nourrissent d'arrière-plans de toutes natures, de logiques de pensée déjà expérimentées et réutilisées ici et maintenant par le spectateur. Lorsque ces arrière-plans sont de nature idéologique, ils participent chez le spectateur, à la mobilisation d'intentionnalités spécifiques qui modifient la perception même des données et en orientent profondément la lecture.

Finalement, et d'une manière générale, nous n'avons pas cherché à trouver des invariants dans les données filmiques seules (des séquences, des plans, des unités sémiologiques...). Notre propos n'a de sens que dans l'articulation des relations instaurées entre le film et le spectateur au sein d'une situation de réception potentiellement partie prenante, elle aussi.

## II.2 Des systèmes d'interaction complexes

### II.2.1 La sémio-pragmatique

Nous venons de le voir, inclure le spectateur ou le contexte dans l'objet de l'analyse n'est pas tout. La sémio-pragmatique, dès ses origines, s'est placée dans la perspective de s'éloigner du principe d'immanence. Elle propose de reconnaître les mérites, mais aussi les insuffisances de l'approche structuraliste. Dans la dernière page de *Cinéma et production de sens*, en 1990, Roger Odin décrit le cadre du projet sémio-pragmatique. « [...] il n'existe pas au cinéma de critères de *grammaticalité* valables pour le langage cinématographique dans son ensemble, mais seulement des critères d'*acceptabilité* valables pour des sous-ensembles de films ou pour des conditions de réception déterminées ; ainsi avons-nous noté que les relations paradigmatiques ne fonctionnaient qu'en raison des contraintes du monde ou de genre qui viennent limiter l'infinité des possibles commutables, que la description de la structure codique d'ensemble du langage cinématographique variait suivant l'objet cinéma considéré, que la définition de ces divers objets cinéma était elle-même liée à l'usage social qui en était fait, que la façon dont s'interprétait à un moment filmique donné la relation images-sons dépendait des consignes de construction du monde diégétique et de la relation

## Conclusion

présupposée ou non au monde quotidien... »<sup>463</sup> Si nous nous permettons une citation si longue<sup>464</sup>, c'est qu'elle nous semble révélatrice d'une intention d'élargir considérablement le cadre d'observation. Le film, bien au-delà d'être seulement un objet sémantiquement structuré et fermé, est un fait social. Le terme de social est ici à prendre dans son sens le plus large.

Par rapport aux précédentes recherches, le courant sémio-pragmatique déplace l'objet d'analyse. Il s'intéresse en priorité à préciser les modalités de la production de sens et d'affects ainsi qu'à leur condition de mise en œuvre. Nous avons vu d'ailleurs que les méthodes et concepts utilisés conduisent à d'autres applications que celle du spectateur de cinéma (voir première partie I.5 La sémio-pragmatique). La notion de mode – centrale dans la sémio-pragmatique – relève par définition de la relation entre un spectateur et un film, dans un contexte donné. Elle conduit à aborder et comprendre de manière méthodique voire systématique, des configurations communicationnelles cohérentes et effectives, susceptibles d'expliquer des cadres fonctionnels, stables et représentatifs. Dans un contexte communicationnel précisé et face à un événement filmique donné, la sémio-pragmatique constitue un guide pour décrire comment le spectateur sera certainement engagé à saisir tels éléments, à ne pas retenir tels autres, et finalement à faire telle ou telle lecture des associations d'éléments et des situations qu'il perçoit.

Pour parvenir à ces résultats, la sémio-pragmatique de Roger Odin, appliquée aux situations de réception filmique, introduit deux aspects :

D'abord, elle tente de saisir les possibles constructions que le film autorise.

Ce sont les relations, entre le film et le spectateur, qui sont ici auscultées. La petite batterie de questions (selon l'expression de l'auteur lui-même), prémisses à la méthode de recherche sémio-pragmatique, l'illustre bien.

- Quel(s) type(s) d'espace(s) ce texte me permet-il de construire ?
- Quelle(s) sorte(s) de mise(s) en forme discursive accepte-t-il ?
- Quelles relations affectives est-il possible d'instaurer avec le film ?
- Quelle structure énonciative m'autorise-t-il à produire ?

---

<sup>463</sup> ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, 1990, p 274

<sup>464</sup> Nous aurions pu nous référer à un article de Roger Odin bien antérieur encore : Pour une sémio-pragmatique du cinéma, *Iris*, vol. 1, n°1, 1983, pp. 67-82.



## Conclusion

Elle tente par ailleurs de comprendre comment le contexte régit la production de sens. Nous devons noter que le contexte mentionné ici est un contexte pragmatique et non théorique. Il est défini dans le cadre des situations abordées ; il est pertinent dans le cas des constructions de sens observées au cours de la recherche. Le système décrit, associe donc – comme nous le faisons nous-même – le film, le spectateur et le contexte dans lequel les relations s’instaurent.

Cependant, comme les deux points précédents le précisent dans leurs énoncés mêmes, les relations observées sont vectorisées, elles s’exercent principalement dans un sens orienté dans une direction : celle qui va du film et du contexte environnant, vers le spectateur. Les opérations, processus et modes sont souvent décrits comme induits par le contexte et les données filmiques. Nous ne pouvons omettre cependant de préciser que dans toutes les descriptions proposées par la sémio-pragmatique, la rétroaction (le mouvement orienté du spectateur vers le film) est présente, mais plutôt de manière implicite. Si un mode, comme le mode fictionnalisant par exemple, est endossé par un spectateur, ce dernier, conduira l’interprétation de façon à organiser et structurer les données filmiques pour produire une construction fictionnelle. Si le choix d’un mode est souvent présenté comme fortement guidé par le film<sup>465</sup>, le mode choisi engage le spectateur à une sélection et une structuration des données filmiques conformément au mode de lecture adopté. Cette réflexion sur la circularité, si elle n’est pas exprimée en ces termes par les différents auteurs qui nous ont été donnés de lire<sup>466</sup>, nous semble pourtant présente en filigrane dans ce courant de recherche.

Par ailleurs, nous notons que le principe de récursion et ses effets circulaires ne constituent pas, au regard des objectifs qu’elle s’assigne, une préoccupation de la sémio-pragmatique. Le projet reste, au fur et à mesure des avancées de ce courant recherche, d’identifier des situations de communication repérables auxquelles s’associent des modes de lecture possibles et de mettre en évidence les processus et opérations conjointement mobilisés.

---

<sup>465</sup> Dans *De la fiction*, Roger Odin exprime néanmoins souvent l’idée que le lecteur ou le spectateur, peut faire fonctionner n’importe quel mode sur n’importe quelle production (par exemple p 11).

<sup>466</sup> Nous pensons ici à des auteurs comme Nicole Everaert-Desmedt, dans : EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *La communication publicitaire : Étude sémio-pragmatique*, 1984

## Conclusion

Même si les objectifs de la sémio-pragmatique et les nôtres diffèrent, nous nous sentons très proche de son cadre théorique. Comme elle, nous considérons deux espaces distincts : celui de la production et celui de la réception, nous observons les relations qui se tissent entre le film et le spectateur, nous nous appuyons sur un recueil de données phénoménologiques, nous prenons le texte à la surface de l'acte de lecture... Cela nous conduit à pouvoir insérer les questions que nous nous posons au sein du projet sémio-pragmatique. Cette filiation nous permet d'emprunter les différents concepts et notions mis en lumière par la sémio-pragmatique ; ils nous semblent totalement opérationnels pour apporter des cadres structurants à notre propre démarche. C'est ce que nous avons fait.

Pour positionner notre recherche par rapport à la sémio-pragmatique, nous pouvons préciser que ce que nous souhaitons apporter, n'est pas en soi de parfaire une cartographie structurante et représentative des relations existantes entre le film, le spectateur et la situation. Notre objectif est également cognitif et tente d'approcher le mouvement, c'est-à-dire l'évolution des significations dans le cours d'action. Notre observation, préoccupée de saisir les phénomènes dans leur progression, se centre sur la logique de cheminement du sens. Ce dernier étant construit au fur et à mesure que les interprétants mobilisés évoluent, au cours de l'avancée du film lui-même. Notre recherche s'approche très près du mouvement de l'interprétation du texte, mais surtout le considère dans sa continuité et dans la dynamique du processus sémiotique et cognitif en intégrant, en permanence, le cycle qui relie le film et le spectateur dans un contexte.

Notre méthode nous permet d'emprunter à la sémio-pragmatique. Nous espérons également lui apporter des réflexions complémentaires sur la façon dont le sens est conduit activement par le spectateur, par exemple en précisant comment une construction narrativisante s'ancre peu à peu pour se transformer en une construction narrative.

Pour finir, précisons que le champ couvert par la sémio-pragmatique est très large. Notre contribution se trouve seulement positionnée sur les questions de la progression du sens du spectateur de fiction au cinéma.

## II.2.2 L'approche cognitive d'Edward Branigan

Nous souhaitons également situer notre recherche, par rapport à celle d'Edward Branigan. Lui aussi, comme David Bordwell, s'engage dans le champ d'une cognition constructiviste. Il défend également un constructivisme basé sur les stratégies mises en œuvre par le spectateur. Mais les schémas proposés par Edward Branigan sont moins formatés, moins figés et de ce fait certainement plus ouverts que ceux de David Bordwell. En particulier, Edward Branigan attribue au spectateur un rôle plus important que ne le fait l'autre spécialiste américain de la *cognitive film theory*. Dans *Narrative comprehension and film*, l'auteur se centre sur une lecture narrative (fictionnalisante, si l'on utilise le terme sémio-pragmatique<sup>467</sup>) des films. Ses travaux auscultent, comme nous le faisons nous-même, les relations entre le film et le spectateur dans l'instant présent.

Pour Edward Branigan, la construction narrative dépend principalement de l'application des processus inférentiels descendants (par opposition aux processus ascendants responsables des affects), et n'est pas imposée par les limites des formes présentes dans la matière filmique, par les techniques de monstration.<sup>468</sup> Il affirme également la distinction entre l'activité de construction narrative d'une part et les réactions émotionnelles, la fascination du spectateur ou l'engagement dans l'histoire d'autre part.<sup>469</sup> Edward Branigan adopte donc les changements observés au sein du courant cognitiviste. Il intègre l'évolution des modèles passants d'une approche computationnelle centrée exclusivement sur les processus descendants à un modèle intégrant les processus ascendants<sup>470</sup>. Pour cet auteur, la narration est construite par application de processus descendants qui révèlent une multiplicité de contextes. Edward Branigan décrit ces contextes comme des strates (*strata*) ou des niveaux (*levels*). Le spectateur construit ces contextes et les remanie systématiquement au cours de l'avancement du film et de la confrontation aux données filmiques. Ainsi le texte filmique apparaît dans l'instant présent en regard d'un contexte déjà interprété, mais se met à

---

<sup>467</sup> Le cadre considéré par l'approche sémio-pragmatique en général est plus large puisque différents modes de lecture sont abordés.

<sup>468</sup> BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, p 16

<sup>469</sup> BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, p 141

<sup>470</sup> Cette évolution résulte de la trop grande insuffisance des modèles s'appuyant exclusivement sur la computation. Varela explicite par le terme « goulot d'étranglement » de Von Neumann (*Von Neumann Bottleneck*), les limites de ce modèle.

## Conclusion

« osciller » d'avant en arrière entre les différents niveaux contextuels. C'est une des thèses les plus importantes d'Edward Branigan que d'expliquer l'émergence de la construction narrative par un mouvement du processus interprétatif appelé « oscillation critique » (nous avons déjà introduit cette notion dans la 2<sup>e</sup> partie chap. I.5.3.).

Notre approche est totalement conforme à cette idée que le spectateur construit différents niveaux de contextes d'interprétation qu'il réutilisera au cours des moments suivants de sa rencontre avec le film. Pour Edward Branigan, les contextes sont en permanence en évolution et en parallèle, sont réengagés dans la construction de sens.

Nous ne suivons pas, par contre la vision dichotomique, partagée par David Bordwell<sup>471</sup> d'ailleurs, des deux processus ascendant et descendant. Au sein de notre recherche portée par une épistémologie énonciative, les processus ne peuvent être considérés de manière séparée, ou clivée, mais plutôt comme des processus en relation dynamique, où les traitements bottom-up et top-down apparaissent toujours associés et complémentaires, même si parfois, à un instant donné, l'un ou l'autre peut prédominer.

Si toutes les recherches mentionnées ci-avant, s'accordent pour donner au spectateur une place qu'on ne lui accordait pas dans les théories structuralistes, toutes ne lui attribuent cependant pas le même statut. Dans l'approche des *Cultural Studies* et dans l'approche cognitive de David Bordwell, le spectateur tient principalement le rôle d'un décodeur.

C'est principalement sur la place du spectateur et la manière d'approcher la construction de sens que notre point de vue diffère. Nous sommes centrés sur la construction de sens dans le cours d'action, c'est-à-dire au moment où le spectateur est soumis au flux des données filmiques. Le regard que nous portons sur les choses ne cherche pas à cliver les phénomènes observés mais à les insérer dans un continuum. Nous ne cherchons pas, dans l'absolu, à définir différentes positions possibles du spectateur, à opérer des clivages et à discriminer des processus (au sens de Roger Odin) mais plutôt à reconstruire un mouvement et à en préciser les enchaînements. Cette vision rapprochée<sup>472</sup> des processus dynamiques entraîne une lecture particulière

---

<sup>471</sup> En France, Laurent Jullier adoptait également ce point de vue lorsqu'il s'est exprimé au 6<sup>e</sup> colloque de l'AQEC sur le thème l'émotion dans les films.

<sup>472</sup> Dans nos lectures anglaises, nous avons lu l'expression de *close-up comprehension*.

## Conclusion

des phénomènes et de ce fait procure une certaine déformation des phénomènes observés et de leurs conditions d'existence. Néanmoins, seule cette proximité permet d'ausculter le mouvement de l'interprétation dans les deux sens, l'« action » qui se dirige de la situation filmique vers le spectateur et la « rétroaction » qui engage l'interprète, chargé de ses déjà-là et de son intentionnalité présente, et agit sur la perception de la matière de l'expression.

L'introduction de cette circularité modifie notre vision de la construction de sens et engage de fait un modèle particulier de constructivisme auquel nous nous référons. Pour nous, le spectateur ne construit pas le sens au travers d'une suite d'interprétations successives. Le sens n'est pas produit par la compilation d'unités infimes, où chacune d'entre-elles est exclusivement dirigée des « données objectives », vers l'interprète. Le sens ne se construit pas par la sommation de tranches de significations mais par une progression qui réengage de manière cyclique les acquis et les intentionnalités. La relation entre le film associé au contexte de la situation et le spectateur est établie par le biais d'un couplage dynamique.

## Chapitre II

# Situation de réception filmique et cours d'action : une clarification

### II.1 L'émergence : un processus toujours pris dans « UN » cours d'action

Pour aborder la question du mouvement de l'interprétation, nous nous sommes beaucoup intéressés aux relations circulaires qu'entretiennent le film et le spectateur. Les données filmiques suscitent une intentionnalité réactionnelle qui, elle-même, oriente la perception immédiate de l'instant filmique suivant. Mais, le film poursuit son déroulement et développe avec force sa proposition susceptible de modifier profondément la disposition prise par le spectateur.

Dans le cours d'action de la projection, approcher le spectateur ne peut se faire indépendamment des éléments diffusés ; ces derniers sont évidemment centraux pour comprendre la situation de communication. Il n'est donc pas possible de considérer le système de pertinence d'un individu ou son intentionnalité comme un donné immuable et figé<sup>473</sup>, c'est l'évolution permanente des interactions qui participe à régler les différents niveaux de la construction de sens. Or, nous avons tenté de l'explicitier, ces différents niveaux engagent différents cadrages de l'observation sur les données filmiques, certains se centrent sur les données présentes, d'autres embrassent un cadre plus large. L'intentionnalité présente ou réactionnelle

---

<sup>473</sup> Cette idée d'évolution permanente du regard porté par le spectateur est bien présente dans les réflexions théoriques sur l'énonciation filmique, mais certains auteurs ne considèrent pas le processus dans sa circularité ou dans sa bidirectionnalité, mais restent centrés sur les effets du film sur le spectateur. Nous pensons en particulier à Francesco Casetti.

Casetti Francesco, *D'un regard l'autre, Le film et son spectateur*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1990.

## Conclusion

met – par définition – l'accent sur le système de la construction de sens du moment présent (voir deuxième partie I.1 Les éléments de la construction de sens).

Lorsque le film est terminé, l'intentionnalité réactionnelle évolue profondément, le couplage se relâche et même si le spectateur poursuit son interprétation du film, sa démarche se modifie : c'est un autre système de relations qui se met en place. Celui d'un nouveau cours d'action non soumis aux données filmiques.

Ces interactions fortes, entre les données présentes et l'intentionnalité réactionnelle, constituent une des particularités essentielles de la réception filmique située dans le cours d'action de la projection. De ce fait, préciser les conditions de la situation d'interprétation et en particulier le moment où elle se déroule est fondamental et relève spécifiquement du domaine de la communication. L'action d'interprétation est une action située.

### **II.1.1 Différents moments d'interprétation : différentes situations de communication**

Au cours de cette recherche, nous sommes principalement restés centrés sur le moment de la projection et avons considéré comme un acquis, le fait que la situation de communication et en particulier les différents contextes qui l'accompagne, co-déterminent la façon dont le film peut être compris. Dans chapitre II.1. de la 2<sup>e</sup> partie, (Au sujet du cadrage de l'observation : une première réflexion) nous avons développé une première catégorisation des situations relatives à notre propre cadrage de l'observation effectué lors de nos différentes démarches expérientielles. Nous évoquons la question de deux systèmes d'interprétation, d'une part celui effectué en présence des données filmiques, d'autre part, celui situé après la projection. Nous souhaitons prolonger cette réflexion sur les différents moments de l'interprétation d'un film.

Pour éclairer davantage cette question, nous utilisons de nouveau un exemple de situation vécue de réception télévisuelle.

A la fin des années soixante-dix, alors que nous n'avons qu'une quinzaine d'années et nous trouvons seul à notre domicile, nous nous souvenons avoir un après-midi, allumé la télévision sans savoir ce qui allait y être diffusé. Nous tombons alors par hasard sur le début de *Brief encounter*<sup>474</sup> de David

---

<sup>474</sup> *Brève rencontre* est un film anglais de David Lean de 1946

## Conclusion

Lean. Pour mémoire, *Brève rencontre* (le titre français) commence par la rencontre de Laura Jesson et du docteur Alec Harvey dans une gare. Tous les deux sont déjà mariés. Ils tombent amoureux l'un de l'autre et prennent l'habitude de se retrouver tous les jeudis dans un café. Ils savent bien, sans se le dire, que leur amour est impossible.

Autant dire que la rencontre entre ce film « romantique », et nos centres d'intérêts cinématographiques de l'époque ne pouvait laisser présager une perception favorable. A ce moment-là, nous ne nous intéressons pas aux situations filmiques évoluant dans un monde de sentiments, elles nous apparaissent mièvres et dénuées d'intérêt narratif. Pourtant, notre adhésion est totale. Comment avons-nous alors pu être conduit à ce niveau d'implication et d'émotion ? Où doit-on chercher les raisons de cet engouement ? Pourquoi la perception d'assister à un film maniéré ou de suivre une histoire sans intérêt ne s'est-elle pas manifestée ? Les raisons sont-elles d'ordre contextuel ou à trouver également dans les données filmiques ?

De nombreuses questions se posent. Aurions-nous été animé du même emportement, et aurions-nous même simplement allumé la télévision, si nous avions lu ou entendu parler de ce film quelques jours auparavant, y compris en termes flatteurs ? La surprise de ne pas connaître la thématique du film auparavant joue-t-elle ? Cette rencontre solitaire avec le film a-t-elle contribué à cet engouement ? Quels éléments devons-nous maintenant retenir, le fait d'assister seul à ce film, l'effet de surprise, le naturel du jeu des comédiens, l'intrigue lente mais subtile ménageant une progression, l'interdit de cette relation pourtant platonique... Est-ce spécifiquement une adhésion au film ou à la situation toute entière ? Quels sentiments aurions-nous rencontré si un camarade de l'époque était également présent avec nous pour regarder le film ? Comment comprendre, maintenant, la façon dont se sont orientées nos perceptions dans un sens plutôt que dans un autre ?

Tenter de revenir sur cette expérience et espérer se replonger dans la situation, de la même manière que lorsque nous faisons face au film, n'est pas envisageable. Les systèmes d'interprétation sont trop fondamentalement différents. Bien-sûr, vingt-cinq années après, nos interprétants ne sont plus les mêmes, mais ce n'est pas, ici, ce que nous pointons. Ce qui nous intéresse sont les conditions d'analyse, l'une soumise au flux des données filmiques, l'autre plus libre et apte à tenter de retrouver, « plus froidement »,



## Conclusion

les critères pertinents qui ont orienté notre perception. Notre analyse actuelle n'est pas située dans le même environnement que celui qui prévalait au moment de la projection.

Dans la situation d'interprétation en cours de projection, les interactions entre le texte et l'interprétant conduisent à orienter progressivement notre interprétation et à emporter notre adhésion par une succession d'instantanés qui s'appuient également sur des éléments contextuels perçus ici et maintenant. Malgré ces données contextuelles, la construction de sens est rapide, elle ne peut facilement se soustraire des contraintes communicationnelles imposées par le dispositif.

Dans l'autre cas, notre tentative de compréhension actuelle du film et de la situation d'alors est bien soumise à un cours d'action, mais un cours d'action qui est celui du temps que nous pouvons allouer à cette réflexion. Cette tentative n'est pas contrainte par l'enchaînement des images et des sons. Cette démarche est un peu celle des chercheurs qui analysent la réception des films dans leur contexte de diffusion d'autrefois en s'appuyant sur diverses sources de documentation. Ici ce que nous cherchons à retrouver est un cheminement de pensée. Mais, et c'est en cela que les démarches se ressemblent, ce que nous tentons de retrouver dans les conditions d'aujourd'hui n'est pas orienté par une intentionnalité réactionnelle soumise à la projection et à son implacable temporalité. La vision précise des instantanés de rencontre avec les données filmiques n'est pas seulement moins accessible à notre mémoire, elle s'analyse dans un environnement qui modifie profondément notre manière d'orienter notre processus interprétatif et de comprendre les événements. Le résultat de ces deux démarches sémiocognitives, même si ces dernières s'étaient déroulées à des moments très proches l'un de l'autre, diffère obligatoirement.

Ces deux situations correspondent à des contraintes communicationnelles différentes. Dans le premier cas, l'interprétation dans le cours d'action de la projection, les données filmiques contraignent fortement l'acte d'interprétation. Le film est perçu au cours de son déroulement même et engage à se centrer sur le mouvement qu'il décrit. Le spectateur cherche sa place dans l'instant immédiat. L'adhésion au film comme la construction narrative trouve ses bases à ce moment-là. Dans le second cas, l'analyse d'une situation de projection a posteriori modifie l'objet observé, parvient à l'insérer dans d'autres contextes, sociaux, psychologiques, culturels. Un

## Conclusion

environnement spécifique engage l'interprétation à ne pas nécessairement s'attacher à travailler sur des instants filmiques, sur des événements. Ce changement de relation avec le film participe à en donner une nouvelle compréhension.

Mais notre objectif ici n'est pas de tenter de lister les différentes raisons de ce changement de conditions. Nous souhaitons rejoindre les différences pointées par Lucy Suchman au sujet des différents rapports à l'action ; l'acteur s'adapte aux circonstances de l'instant présent. Mais, notre réflexion oriente ce point de vue en pointant certains éléments situés dans le champ de la communication. Pour nous, ce sont aussi des contraintes communicationnelles comme la présence ou l'absence des données filmiques, la prise en compte d'interactions sociales exercées au cours des échanges avec des amis en sortie de salle par exemple, le cadre imposé par le recul sur un événement abordé après qu'il soit survenu, qui orientent le processus interprétatif du spectateur.

### **II.1.2 Différents moments d'interprétations dans le cours d'action de la projection : différentes approches épistémologiques**

Si nous avons introduit le terme « cognition » pour décrire les unités filmiques sémio-cognitives, c'est parce que nous pensons que l'approche par la communication de l'acte d'interprétation, particulièrement lorsqu'on l'approche par une voie constructiviste, doit pouvoir s'enrichir de l'apport de résultats provenant du domaine de la cognition. Dans notre approche, l'unité représente le produit de l'interprétation et ne peut donc pas se concevoir de manière indépendante du processus qui participe à sa production. C'est dans le champ de la cognition qu'est née l'idée du « faire émerger », principe si fondateur de notre démarche et véritable influence, non seulement au niveau du choix de la méthode de notre recherche, mais également à l'origine de notre prudence dans le choix du vocabulaire et en particulier des verbes introduisant l'idée des relations causales au sein du processus interprétatif.

Cependant, au sujet des sciences cognitives, nous nous sommes bien gardés – d'abord parce que cela dépasse le cadre que nous nous sommes initialement fixé et déborde de notre champ de compétence, et ensuite parce que nous ne trouvons pas dans les théories cognitives appliquées à la réception filmique, de propositions qui s'articulent véritablement avec notre point de vue énonciatif – de formuler des hypothèses sur les processus cognitifs à l'œuvre dans les situations observées.

## Conclusion

Dans la perspective de la poursuite de ce rapprochement entre les recherches sur la question de la réception audiovisuelle et des sciences cognitives, il est intéressant de situer différentes approches, rencontrées au regard des cadres d'observation, dans lesquels les processus s'exercent.

Considérons une situation d'interprétation où le film est un *thriller* (et considéré comme tel par le spectateur) dans lequel les actants du film sont identifiés, où l'intrigue est définie et où l'interprète, à différents moments, endosse une position similaire à celle du détective et se met à chercher des indices pour tenter de déduire le rôle de chacun des personnages dans cette énigme. Si nous cherchons à comprendre spécifiquement comment le spectateur parvient à formuler diverses hypothèses au sujet des possibles auteurs du (ou des) crime, nous pouvons nous rendre compte qu'une approche computationnelle, basée sur le traitement des données peut – même si elle est insuffisante pour aborder d'autres constructions plus complexes – convenir pour apporter un éclairage sur la question de la transformation/structuration des données en hypothèses narratives.

Ici, le chercheur sera parvenu à isoler les paramètres en introduisant au préalable un grand nombre de considérants, réduisant ainsi l'objet observé. Avec une intentionnalité prédéfinie, un cadre narratif précisé, des contextes délimités et finalement un champ des possibles réduit à une question ou un faisceau de questions convergentes, l'interprétation supporte d'être ramenée à une sorte de calcul de probabilités. Dans ce cadre d'application, l'aberration de l'hypothèse cognitiviste (qui se limite à considérer des processus inférentiels descendants, oublie la question du sens et des affects et en arrive à limiter l'acte de la pensée à une computation physique de symboles) n'apparaît plus de manière tout à fait aussi flagrante.

Prenons maintenant le cas d'une perception beaucoup plus complexe et considérons la question de la perception de la réalité. Nous pouvons écrire comme Joseph Anderson, défenseur d'une approche écologique de la théorie filmique : « Un film fonctionne comme un substitut de réalité à plusieurs niveaux [...]. Le danger dans un film à suspense n'est pas réel ; la peur que nous ressentons au sujet du danger l'est. La tragédie dans le film narratif n'est pas réelle ; l'empathie et le chagrin que nous ressentons le sont. »<sup>475</sup> Le

---

<sup>475</sup> Traduit d'un article de James Cutting au sujet du livre de Joseph D. Anderson, *The reality of illusion : An ecological approach to cognitive film theory*, Carbondale, Southern Illinois UP, 1996,

## Conclusion

chercheur, dans une approche écologique, considère que le film peut se comprendre au travers d'une théorie de la perception directe (*direct perception*<sup>476</sup>) qui, au contraire du cas précédent, ne mobilise pas de processus inférentiel. La perception s'opère par résonance entre le spectateur et son environnement. Dans ce cadre, l'hypothèse écologique de la perception peut se révéler fructueuse. Elle inclut la dimension évolutionniste de la perception et ne s'autorise pas à disséquer le fait filmique en sous-éléments indépendants, mais les considère comme totalement indissociables les uns des autres, comme peut l'être un milieu écologique.

Ces deux exemples, différents à la fois si l'on considère les situations d'interprétation abordées, les niveaux de lecture considérés et les épistémologies sous-tendues, ne nous semblent pas seulement révélateurs d'approches théoriques différentes ou d'arrière-plans épistémologiques fondamentalement divergents. Par contre, l'un et l'autre nous semblent présenter des cadrages de l'observation totalement discordants qui rendent potentiellement valides les méthodes et résultats qui les accompagnent.

Des chercheurs se centrent sur l'instant présent de l'interprétation, sélectionnent de « fines tranches » de film et circonscrivent l'analyse exclusivement à la manière dont l'interprète se saisit des données présentes dans cet extrait, puis les utilise pour produire du sens. Certains, dont nous faisons partie, observent la relation ici et maintenant, mais tentent d'élargir le cadrage de la situation à d'autres paramètres que ceux issus du texte filmique. D'autres s'intéressent à la façon dont la narration a été comprise, à l'idéologie sous-jacente, à la morale du film ou au jugement critique porté sur le film. Au sein de ces derniers, on peut identifier ceux qui tentent cette démarche en se plaçant dans la position de spectateurs venant juste de sortir de la salle. On peut également repérer ceux qui font un travail d'analyse a posteriori, longtemps après la sortie du film en salle ou sa réception. D'autres moments d'analyse restent encore possibles. Tous mobilisent un système d'interaction différent.

---

p 166

[anderson rev.pdf](#)

<sup>476</sup> Tous les tenants de l'approche écologique revendiquent leur filiation avec les thèses de J.J. Gibson, mais les discours autour de la question de « direct perception » semblent varier d'un auteur à l'autre. Nous serions dans l'incapacité de trancher en faveur d'une option ou d'une autre !

## **II.2 Introduction aux « systèmes d'environnement »**

Au sein de ces variétés d'approches, la notion de système permet de préciser le cadrage observé et d'apporter une réflexion théorique sur la relation entre ce que l'on recherche, la façon dont l'événement est approché et les éléments considérés pour mener à bien cette démarche. Dans cette logique, nous proposons d'appeler « système d'environnement filmique »<sup>477</sup>, le système représentatif correspondant à la situation où la recherche se positionne pour aborder le film, objet de notre analyse.

Dans le cas où la situation analysée est celle d'un spectateur réel, dans une salle déterminée et à un moment identifié, le système d'environnement filmique pertinent doit être situé, inclure les contextes effectifs perçus, prendre en compte la question du dispositif, de la contrainte du flux des données filmiques, de la présence éventuelle à ses côtés d'autres spectateurs connus du spectateur...

Une autre situation d'interprétation située en sortie de salle, au moment où l'interprète considéré est entouré de ces meilleurs amis ne peut s'approcher seulement en observant les données filmiques. L'interaction sociale ne peut être ignorée, car elle est susceptible alors de modifier profondément le système de pertinence et la compréhension même du film.

Le système d'environnement filmique explicite alors le milieu structurant duquel est rendu possible l'émergence des significations. Cela permet aussi de manifester, en fonction des situations de communication, à quel point il est nécessaire de définir un cadre cohérent dans lequel les phénomènes observés trouvent une explication.

Ce système d'environnement filmique place alors le chercheur dans un cadre identifié. Alors que depuis une vingtaine d'années, les recherches sur le cinéma s'écartent de plus en plus des seules données et reconnaissent la nécessaire prise en compte de dimensions sociales, culturelles, contextuelles ; cela permettrait de mieux situer les différents courants, les différents objets auscultés et de préciser plus encore les cadres dans lesquels on envisage le dépassement du principe de l'immanence.

---

<sup>477</sup> Il est possible, semble-t-il, d'élargir cette notion à celle de « système d'environnement communicationnel ».

## Conclusion

D'une certaine manière, le début de catégorisation proposé par Umberto Eco dans son introduction de *Lector in fabula*<sup>478</sup>, proposant de classer les théories du récit en deux catégories : la première abordant le texte d'en haut c'est-à-dire du plus profond de ses origines et la seconde considérant les textes d'en bas c'est-à-dire à la surface de l'acte de lecture, conduisait déjà à discriminer deux systèmes d'environnement différents.

Il devient alors possible d'élaborer différents modèles de systèmes d'environnement en précisant de possibles interactions avec tels ou tels éléments pertinents. Dans une logique pragmatique associant le film à différents de ses usages, une typologie des systèmes d'environnement peut être élaborée.

---

<sup>478</sup> Cette introduction a été écrite en 1984 pour l'édition française alors que l'édition originale date de 1979.  
Eco, Umberto, *Lector in fabula*, 1985, p 8



## Chapitre III Sur l'émergence du sens, dans le cours d'action de la projection

Cette troisième partie de notre conclusion concerne très directement le cœur de notre problématique de recherche.

Dès l'introduction, nous avons précisé combien ce travail ne visait, ni ne cherchait à comprendre si les films peuvent influencer idéologiquement. De même, nous ne souhaitons pas tenter de comprendre en quoi les spectateurs sont des êtres capables d'opposer aux médias leurs propres jugements et interprétations.

Fondamentalement, notre approche a ambitionné de se poster en éclaircur c'est-à-dire d'essayer d'apercevoir plutôt que de démontrer. Nous avons entrepris, autant que cela était possible, de ne pas œuvrer « en réaction à » mais « en direction de », ainsi nous espérons avoir participé à construire un cadre d'investigation conceptuel. Comme le précise Louis Quéré, nous pensons qu'« [...] un débat idéologique n'est en général pas le lieu qui convient pour fixer et affiner les concepts nécessaires à la construction scientifique d'un objet, et en particulier pour le soustraire à un point de vue de sens commun. »<sup>479</sup>

Pourtant, nous revendiquons dans ce projet une certaine idéologie : une idéologie épistémologique. Nous ressentons cette façon de poser notre regard sur l'objet observé comme un engagement, tant notre formation initiale et nos modes de pensée ont été influencés, avant cette recherche, par l'idée que la rigueur ne pouvait se trouver que dans les approches quantitatives et l'objectivité de la démarche positiviste<sup>480</sup>.

---

<sup>479</sup> QUERE, Louis, *Faut-il abandonner l'étude de la réception ?*, 1996

<sup>480</sup> Les débuts réels de notre changement de position ou plutôt de la prise de conscience de l'existence de démarches alternatives commencent au moment du D.E.A.



## Conclusion

Dans cette recherche, nous avons à tout moment, y compris dans la pratique expérientielle, c'est-à-dire dès les premiers niveaux de traitement de nos recueils de données phénoménologiques<sup>481</sup>, pensé la logique de la construction de sens comme émergeant d'une co-construction dans laquelle le film, le spectateur et la situation de réception interagissent, et ne peuvent être appréhendés indépendamment les uns des autres.

Néanmoins, ce principe de l'indissociabilité ne constitue pas un résultat de notre recherche. Nous suivons ici les pensées de grands auteurs phénoménologues comme Peirce, Heidegger ou plus récemment Varela. Notre travail a consisté à comprendre la complexité de ce principe essentiel et à dessiner une proposition qui puisse en tenir compte, dans le cas spécifique de la construction de sens du spectateur de film de fiction au cinéma.

Si cette conclusion est donc logiquement l'occasion d'une synthèse formalisée de nos résultats ; ces derniers sont appréhendés, sans jamais perdre de vue ce principe essentiel selon lequel le processus interprétatif est impliqué dans un système de fonctionnement qui mobilise de nombreuses interactions et s'inscrit dans une dynamique temporelle.

De ce fait, même dans des situations filmiques identifiées, notre approche de l'analyse des significations n'a jamais cherché à départager les rôles respectifs des signes et du spectateur. Les données filmiques et l'interprète forment un système qui se modifie comme un tout. Néanmoins, cela ne signifie pas que, par prudence, il ne soit finalement pas possible de progresser dans la compréhension de l'un ou de l'autre. D'un côté, le film constitue bien une proposition. Il s'agit néanmoins de ne pas lui attribuer les pleins pouvoirs. De l'autre côté, et de la même manière, on ne peut pas – au sein des situations de réception – accorder à l'interprète des libertés qu'il n'a pas.

La question de la construction du sens ne peut donc pas se poser en termes de partage strict des rôles. Ce qui est envisageable est donc d'avancer sur le terrain d'une compréhension de la manière dont s'opère la rencontre. C'est ici que se situe notre tentative de mise en système incluant

---

<sup>481</sup> Il s'agit de la codification et de la catégorisation de notre corpus, les deux premières étapes de l'analyse qualitative de théorisation de Pierre Paillé.

## Conclusion

les unités filmiques sémio-cognitives : des productions co-construites par le film et le spectateur au cours de l'évolution des situations de réception.

### III.1 Les cycles de la construction de sens

Avant de faire une synthèse des points essentiels relatifs aux caractéristiques des unités filmiques sémio-cognitives et aux processus qui conduisent à la progression des significations, nous souhaitons préciser – en quelques paragraphes seulement – la façon dont, après cette recherche, nous comprenons le cycle des relations entretenues, au sein de situations, entre le film et le spectateur. Ce cadre décrit les multiples interactions qui se manifestent, dès l'apparition des signes sonores et visuels, et se prolongent et se modifient jusqu'à l'émergence des significations.

Au cours de la projection, les images et les sons sont diffusés. Ils constituent une proposition pour le spectateur. Le spectateur suit une multitude de mouvements continus<sup>482</sup>, sur lesquels – au cours de l'évolution de ces mouvements – il ne parvient pas à avoir une totale emprise. Au cours de la perception de ce mouvement en gestation, l'interprète est principalement centré sur la forme du mouvement, il mobilise l'intention de suivre l'évolution qui progresse inéluctablement. Les intentionnalités du spectateur ne parviennent que faiblement à se modifier. Il peut – le cas échéant – subsister celles qui prévalaient, avant que ne débute cette nouvelle continuité perceptive.

Le film peut, lui-même, fortement inciter à percevoir cette continuité du mouvement au travers de sa propre construction, par l'organisation de son découpage (en plan et en séquence) par exemple. Mais, l'interprète n'est en rien prisonnier de cette proposition. D'autres mouvements perçus parviennent à se libérer des contraintes de la structuration des données filmiques. Ils peuvent exister dans l'esprit de l'interprète et être principalement construits par ce dernier.

Notons qu'au cours de cette rencontre entre les données et l'interprète, les signes perçus ne sont pas les signes présents dans la matière de l'expression

---

<sup>482</sup> Nous avons précisé dans notre document que ce mouvement ne se limite pas à un mouvement de l'image et/ou du son, un mouvement dans l'image et/ou dans le son, il peut s'agir d'un mouvement narratif, de la construction continue d'un discours...

## Conclusion

elle-même. Le regard (qui est aussi simultanément une écoute<sup>483</sup>) est guidé par l'intentionnalité présente du spectateur. De tous les signes existants, il prélève ceux qui sont pertinents pour lui au moment où il les rencontre, il perçoit les représentations.

Lorsqu'un mouvement perçu s'interrompt – et plusieurs mouvements sont imbriqués les uns dans les autres –, il s'opère une « cristallisation » : une démarche de mise en sens. L'interprétant mobilisé parvient enfin à se saisir d'un tout pour en tirer une (ou un ensemble de) signification. Le mouvement devient un événement. Cet événement n'est pas une signification exclusivement marquée par les effets de l'organisation des données filmiques, il est une unité filmique sémio-cognitive produite par la relation entre les signes perçus dans le film et l'interprétant mobilisé.

De ce fait, la mise en sens du mouvement achevé n'est pas un donné, elle met en œuvre une interprétation active du spectateur et engage ses capacités interprétatives et sa vision du monde c'est-à-dire aussi sa façon, dans le cadre de cette situation présente, de s'orienter dans le monde du film.

L'interprète règle d'ailleurs aussi la fréquence des mouvements perçus et donc le nombre des événements perçus en fonction de son implication, de son engagement dans le film et des interprétants qu'il parvient à mettre en œuvre<sup>484</sup>. Les notions de mouvement et de fin de mouvement couvrent un éventail très large de possibilités, changeantes d'un individu à un autre.

Nous notons qu'il ne peut y avoir de parfaite synchronisation entre la progression des données diffusées et la progression des significations. L'interprète tente certainement de se recaler sur le moment présent de la diffusion des données, mais chaque mouvement prend son propre temps de mise en sens.

L'unité filmique sémio-cognitive, construite à l'issue du mouvement perçu, peut maintenant venir nourrir d'autres constructions. Chaque unité filmique sémio-cognitive, au moment où elle émerge, ne décrit pas seulement un événement, elle laisse aussi des « traces » temporelles et spatiales et se lie, le cas échéant, aux événements précédents au travers des liens de causalité qu'elle peut entretenir avec eux. Les événements mis en sens contribuent à

---

<sup>483</sup> Et également une écoute interagissant avec le regard (nous pensons aux interactions image-son).

<sup>484</sup> De manière très caricaturale, des enfants de 5 ans ne visualisent pas les mêmes événements (donc certainement les mêmes mouvements) que des adultes.

## Conclusion

construire une configuration d'espace-temps. Ainsi, la nouvelle unité filmique sémio-cognitive peut éventuellement prendre place dans une construction élargie ou de niveau-supérieur.

La progression de la signification commence alors et peut s'établir à différents niveaux d'interprétation en fonction des modes de lectures fictionnalisant, fabulisant, argumentatif/persuasif, etc. mobilisés.

Ces nouvelles constructions, elles aussi, s'appuient sur des interprétants convoqués par le spectateur. S'ouvrent alors toutes les possibilités élaborées au cours des processus inférentiels (déductifs, inductifs ou abductifs) qui participent à rebâtir une nouvelle construction d'ensemble.

Mais, nous tentons de la définir au prochain sous chapitre (voir III.2 Les unités filmiques sémio-cognitives : un élément fondateur de la progression des significations), les unités filmiques sémio-cognitives ne trouvent pas obligatoirement à s'agréger les unes aux autres pour créer un nouveau tout.

Simultanément, au cours de l'avancée dans le film, le spectateur ne peut mobiliser des interprétants équivalents à ceux qu'il aurait convoqués un moment auparavant. Il sait maintenant des choses sur le monde du film. Cela le conduit à mettre en œuvre d'autres interprétants et d'autres intentionnalités en partie influencés par les significations qu'il vient de parvenir à faire-émerger au cours des moments antérieurs. Chaque nouvelle signification peut d'une part interagir avec l'intentionnalité réactionnelle et d'autre part modifier les interprétants du spectateur.

La progression du sens s'appuie sur plusieurs cycles rétroactifs imbriqués les uns dans les autres impliquant les données filmiques, les interprétants mobilisés par les spectateurs face aux signes, les intentionnalités qui orientent le regard. De plus, nous ne pouvons omettre les affects qui participent également à l'orientation des interprétants et des intentionnalités.

C'est donc tout un système d'interactions qui se met en mouvement, « tiré »<sup>485</sup> principalement par des signes audiovisuels en permanent changement. Ces signes tentent d'écarter le système de sa position d'équilibre<sup>486</sup>, tentent de perturber son homéostasie<sup>487</sup>, mais le système réagit

---

<sup>485</sup> En utilisant le mot « tiré », nous signifions que les données projetées – par leur renouvellement permanent – gardent toujours une certaine initiative.

<sup>486</sup> Nous nous référons ici à toute la terminologie de l'approche systémique développée dans : WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, 1972, pp. 117-147

## Conclusion

et – avec un temps de retard variable selon les conjonctures de constructions filmiques de sens (et le temps nécessaire pour la mise en œuvre de toutes les opérations sémio-cognitives que nous venons de décrire précédemment) – fournit les efforts pour se stabiliser de nouveau. Le film, indéniablement, détient le pouvoir de prendre un laps de temps d'avance sur le spectateur<sup>488</sup> et de le contraindre à se mobiliser pour ramener le système à l'équilibre, cela a été tout particulièrement vrai dans le cas de notre propre lecture de *Lost Highway*.

### **III.2 Les unités filmiques sémio-cognitives : un élément fondateur de la progression des significations**

Au sein de cette description générale, notre recherche nous a amenés à différencier certains cas. Les unités filmiques sémio-cognitives, au contact immédiat des signes présents dans les données filmiques, peuvent être strictement circonscrites à une relation établie avec lesdites données. Dans ce cas, l'unité interprétée ne s'appuie que sur les données de l'instant présent et non les unités précédemment construites. Les interprétants mobilisés procèdent alors à une mise en sens qui favorise la relation avec les signes perçus ici et maintenant<sup>489</sup>.

Mais l'unité filmique sémio-cognitive, pour se constituer, peut aussi s'appuyer sur un réseau d'autres unités déjà expérimentées au cours de la projection. Les unités filmiques sémio-cognitives prennent alors un sens par rapport à une configuration spatio-temporelle et causale définie par l'élaboration des unités filmiques sémio-cognitives des instants précédents. C'est à l'aide de ce procédé que les unités s'articulent et que l'interprète parvient à créer une mise en mouvement, c'est-à-dire à transformer une suite d'actions en un fil conducteur, un cheminement, une narration. Les unités de sens de l'instant présent établissent des relations avec d'autres unités précédemment constituées et réactivées à cette occasion.

---

<sup>487</sup> Les perturbations occasionnées sur l'homéostasie du système sont certainement à rapprocher de la notion d'oscillation critique d'Edward Branigan (voir deuxième partie I.4.2 Une oscillation très critique).

<sup>488</sup> Il arrive que le spectateur, face à un film qu'il n'a pourtant jamais vu, parvienne à anticiper la narration, le discours ou même les formes esthétiques. Dans ce cas, pour certains des mouvements perçus, le système n'est pas « menacé » et son homéostasie est peu éprouvée. Selon l'objectif recherché par le spectateur, cela n'est pas toujours très bon signe pour l'intérêt que suscite le film !

<sup>489</sup> Nous avons décrit les situations où, selon nous, cette démarche circonscrite est favorisée (deuxième partie).

## Conclusion

Les interrelations peuvent se situer à un niveau perceptif que nous pourrions qualifier de fondamental. Il s'agit de la reconnaissance des couleurs, des contours, des formes<sup>490</sup>... Mais dans le cas de la lecture d'un film de fiction, d'autres interactions existent. Elles proviennent de relations temporelles entre des événements, elles engagent une continuité au niveau des personnages et des lieux, elles s'appuient davantage sur des liens de causalité entre les faits filmiques.

### III.2.1 De l'unité circonscrite...

L'unité peut, dans certains cas, être assimilable à un « flash » de signification centré sur l'instant présent. Le processus interprétatif considère alors uniquement les signes perçus, présents, ici et maintenant, dans l'image et le son. L'objet interprété peut être une qualité, un fait ou une loi, mais il mobilise un cadrage court sur les données car les interactions avec les autres données filmiques ne peuvent être établies (soit parce que le texte n'en propose pas<sup>491</sup>, soit parce que les interprétants mobilisés ne parviennent pas à les établir). Ce qui est à interpréter est là devant nous et semble se suffire à lui-même.

Lorsqu'au début de *Lost Highway*, nous percevons subitement une impression de vide, il s'agit d'une unité filmique sémio-cognitive, circonscrite au passage brutal de l'univers du générique à celui du début du film. Cela engage également les circonstances particulières que cette transition représente pour nous-même : le passage à l'acte du recueil de données (voir deuxième partie I.3.1.1.1 La première sensation ?).

Bien qu'elle soit particulièrement furtive cette sensation de vide est intéressante pour comprendre le rôle que peuvent tenir les unités filmiques sémio-cognitives. Cette unité filmique sémio-cognitive, une micro-perception de l'instant présent, n'est pas essentielle si on la considère pour elle-même,

---

<sup>490</sup> Nous le qualifions de fondamental, mais nous pensons – sans être capable de l'affirmer – que la naissance du sens ne mobilise pas nécessairement un niveau fondamental définissable en toutes circonstances. Dans notre logique de l'émergence, la reconnaissance des contours, des couleurs, des formes n'est pas nécessairement un préalable à la compréhension des situations ou du récit. Il nous semble même à l'inverse que parfois, c'est la compréhension du récit qui permet de mieux percevoir une teinte, une silhouette, un aspect... Les causalités circulaires pénètrent le processus de la construction de sens.

<sup>491</sup> Comme le précise Edward Branigan, « le texte filmique doit indiscutablement, à un degré plus ou moins grand, définir et rendre explicite ses propres spatialité, temporalité et causalité, pour au final exprimer certains de ces propres niveaux de narration. »

BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, 1992, p 172

## Conclusion

ou si on cherche à déterminer la place qu'elle peut occuper lorsque nous essayons, à la fin du film, de transformer le récit en histoire. Cette sensation passagère – qui est pour nous une signification – ne pourra d'ailleurs n'être qu'une perception contredite par la suite. Elle sera peut-être finalement « invalidée » et définitivement oubliée. Mais, elle pourra au contraire se constituer en contexte d'interprétation de la suite du film, et se renforcer au fil du film. Dans les deux cas, même le deuxième, cette transition ne sera pas retenue comme un élément particulièrement important dans l'analyse de nos perceptions du film, d'autres moments pourront, dès que l'on dépasse le moment présent paraître beaucoup plus pertinents à relever pour caractériser le monde du film ou les événements qui s'y déroulent.

### **III.2.2 ...à l'unité contextualisée**

D'autres unités mobilisent des cadrages beaucoup plus larges au sein desquelles de nombreuses autres unités, précédemment expérimentées, sont réintroduites pour conduire à la reconstruction d'une nouvelle logique d'ensemble. C'est le cas dès que l'interprétation d'un fait filmique nécessite la prise en compte d'autres unités issues des instants précédents (dans le même plan, la même séquence ou longtemps avant) pour ancrer l'événement au sein d'un contexte d'interprétation. Dans ce cas, le réseau des interrelations entre les unités élargit la situation filmique considérée. Les données filmiques du moment présent sont insérées dans un cadre plus large. La configuration d'espace-temps et les relations causales entre les événements contribuent à créer un fil conducteur sûr et stable dans lequel le dernier événement prend place.

### **III.2.3 De la narrativisation à la narration**

Cette notion d'unité filmique sémio-cognitive circonscrite, par opposition avec l'unité contextualisée, éclaire le passage dynamique du processus de la narrativisation à la narration. Une unité filmique sémio-cognitive, perçue dans le cours d'action, peut se définir en fonction de son niveau d'ancrage interprétatif, c'est-à-dire au travers des relations qu'elle entretient avec les événements perçus antérieurement.

Ainsi l'impression de suivre un film « haché » ou un film pour lequel il est difficile d'établir une logique d'ensemble, peut s'expliquer par la difficile imbrication des événements dans un réseau spatio-temporel et causal. Un

## Conclusion

des intérêts de cette approche est de matérialiser l'infinité des situations intermédiaires existantes, entre ces deux positions. Nous nous situons dans la complexité et le clivage entre narrativisation et narration s'accompagne d'un grand nombre de positions, représentatives d'une imbrication plus ou moins dense au sein du maillage construit au cours du processus interprétatif.





## Chapitre IV Propositions prospectives

Notre proposition d'organisation, intégrant des unités filmiques sémio-cognitives, nous permet – nous l'espérons – d'apporter une clarification sur la nature des relations qui s'instaurent au sein de la situation de réception filmique. Néanmoins, cette proposition ne précise que les conditions de la mise en réseau, progressive et complexe, des unités. Elle ne fait que mettre en évidence un maillage, dans une optique dynamique.

Cette description, laisse l'impression qu'il existe une infinité de niveaux d'intégration possibles des événements perçus au cours de la projection du film. Entre le processus de narrativisation (événement perçu de manière isolée et décontextualisée) et celui de narration (construction insérée dans un maillage complexe d'unités établissant une configuration spatio-temporelle et un réseau des liens de causalité), nous n'avons jamais cherché à discuter de possibles stades intermédiaires. Nous nous sommes toujours placés dans la perspective d'une démarche compréhensive, tout orientée à apporter un cadre possible de fonctionnement du passage de l'un à l'autre.

De ce fait, notre proposition montre ses limites lorsqu'il s'agit d'opérationnaliser différents niveaux et de tenter de les discriminer. Est-il donc possible de pratiquer une catégorisation plus fine ? Existe-t-il, entre narrativisation et narration<sup>492</sup>, différents niveaux d'interprétation catégorisables ?

Il y a ici un premier axe de travail prospectif envisageable, qui se situe strictement dans la continuité de cette première recherche. Nous notons que toute tentative de création de catégories de niveaux d'interprétation, serait très certainement discutable, mais néanmoins intéressante à discuter.

---

<sup>492</sup> Dans cette logique, narrativisation et narration se retrouvent être deux niveaux différents d'un même processus ; celui qui consiste à mettre en succession et à transformer progressivement les données filmiques.

## Conclusion

Une autre démarche consiste à affiner, non pas les différents niveaux d'interprétation eux-mêmes, mais à travailler davantage sur la compréhension de la construction de sens, considérée en tant que structure fonctionnant en système.

Dans le prolongement de ce travail de thèse, il serait alors intéressant d'affiner le fonctionnement des interactions entre le spectateur et la situation de réception filmique. Mener à bien ce projet consiste alors à proposer une organisation des articulations entre les unités filmiques sémio-cognitives (ce que nous avons déjà amorcé), mais aussi des liens sémio-cognitifs (que nous avons seulement introduits). Nous rappelons que le lien sémio-cognitif est la relation qui se crée lorsqu'une signification est construite par un interprète et donc éprouvée au travers du processus sémiotique même, qui en est à l'origine. Ce lien matérialise la relation établie entre les données filmiques considérées et l'interprétant mobilisé. Nous pensons que cette notion est prometteuse et nécessite d'être davantage explicitée et intégrée dans le processus sémio-cognitif de la construction de sens. Au même titre que l'unité filmique sémio-cognitive s'apparente à l'objet peircien, le lien sémio-cognitif pourrait peut-être, être définis en s'appuyant sur le schéma de la triade peircienne.

Par ailleurs, nous formulons une hypothèse à expliciter au cours de ces recherches. Un premier niveau de réflexion nous laisse penser que l'association progressive de ces liens, et leur renouvellement permanent au cours de la diffusion du film, et de la progression des significations, permettraient de conceptualiser davantage la notion de couplage (un concept utilisé par Francisco Varela au sujet de l'escargot *Aplysia*<sup>493</sup>). L'émergence des couplages permettrait alors de formaliser les relations qui existent entre les significations perçues par le spectateur via ses interprétants, les liens sémio-cognitifs qui en découlent et les intentionnalités qui peuvent en résulter.

Ainsi, pourrait-on davantage encore conceptualiser, voire modéliser, dans le cadre du spectateur de cinéma<sup>494</sup> (ou d'ailleurs dans un contexte audiovisuel autre), le schéma des relations complexes entre un individu et le film. Conformément à notre approche, nous pourrions avancer dans cette voie en considérant la situation de réception filmique dans son ensemble.

---

<sup>493</sup> Voir dans le premier chapitre

<sup>494</sup> Nous pensons aussi travailler sur d'autres contextes de réception audiovisuelle comme ceux issus du multimédia et introduisant l'interactivité.

## Conclusion

Une démarche associée devrait permettre, pour avancer plus loin encore, de poursuivre le croisement des champs disciplinaires tout en conservant, bien sûr, la direction de notre approche épistémologique. La recherche, dont nous rendons compte dans ce document, s'appuie déjà, dans le champ de la communication, sur les théories pragmatiques (et sémio-pragmatiques), sur les réflexions issues des approches psycho-sociales de l'école de Palo-Alto, sur la sémiotique Peircienne et sur certaines logiques de fonctionnement des sciences cognitives.

Pour poursuivre nos avancées dans le champ de la communication, il nous semble intéressant maintenant, pour mieux approcher encore les processus mentaux, de franchir maintenant une autre barrière en s'approchant de disciplines comme la neurophysiologie. Il nous a semblé en effet (en nous référant seulement à la lecture d'un auteur comme Antonio Damasio<sup>495</sup>), qu'il existe certainement, dans cette discipline, des positions (peut-être pas majoritaires) très constructivistes et certainement moins figées épistémologiquement que ne le sont les disciplines issues de la psychologie cognitive. Des passerelles sont à établir pour enrichir encore la compréhension des processus.

Par ailleurs, et de manière transversale, nous souhaitons poursuivre une démarche qui existe déjà dans ce document, de manière sous-jacente et à l'état embryonnaire, mais mérite certainement d'être développée. Lorsque Lucy Suchman met en évidence les différences fondamentales entre l'action située et le modèle du plan, elle signifie qu'il existe, au moment où l'acte se déclenche, des modes de décisions complexes et bien spécifiques, d'ailleurs difficiles à appréhender dans l'après-coup. Toutes les recherches, que nous serons amenés à mettre en œuvre, seront donc préoccupées par cette dimension.

Appliqué aux thématiques définies ci-dessus, cela signifie que nous devons progresser dans la compréhension de la manière dont l'individu parvient à délibérer dans l'instant présent et être guidé dans sa décision. Nous serons sans cesse amenés à complexifier notre compréhension des phénomènes et, en approchant les situations au plus près, d'intégrer le rôle des émotions et

---

<sup>495</sup> Dans le champ de la neurophysiologie, nous nous sommes seulement référés à : Damasio Antonio R., *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Odile Jacob, Paris, 1995.

## Conclusion

des phénomènes contingents, voire des aléas de la rencontre entre les données filmiques et les interprétants mobilisés.

Pour finir, et ceci est peut-être plus personnel, nous sommes assurés que dans la problématique spécifique de la progressivité de la construction du sens, le son tient une place prépondérante et nécessite d'être davantage considéré. Le son, contrairement à l'image ne peut s'exprimer que dans la durée. Dans cette recherche, nous ne sommes pas réellement parvenus à nous « libérer » suffisamment des autres contraintes, pour nous permettre de nous y consacrer plus directement. Nous ne manquerons pas, à l'avenir, les occasions de nous centrer sur la dimension sonore, dans ses relations à l'image.

## **Pour conclure définitivement**

Nous ne tirons pas de ce travail, uniquement des résultats tangibles et exprimables facilement sur un document. Il s'est développé au cours de cette recherche – centrée autour d'une compréhension de la définition des rôles, entre un individu acteur et un environnement au sein duquel l'individu existe, pense et agit – une compétence additionnelle, une sensibilité expérientielle, un nouveau regard porté sur les situations qui nous entoure. Cette évolution s'est fondée progressivement par une réflexion quotidienne, appliquée à des cas qui débordent très largement celui qui nous concerne ici. Cela nous a renvoyé, en permanence, sur des problématiques de nature philosophique, comme celles de la question de l'existence d'une réalité objective des choses, de la valeur à accorder à ce qui est mesurable et de la difficile tentative de scinder pour approcher finement les phénomènes humains.

De ce point de vue, notre parcours de ces six dernières années, nous a considérablement changé et à modifié – bien au-delà des savoirs acquis – notre compréhension et notre prise en compte, y compris au quotidien, d'une nécessaire dichotomie entre les réalités de premier et de second ordre.

## Conclusion

# Bibliographie

## Bibliographie générale

### Ouvrages

ARNHEIM, Rudolf, *Le cinéma est un art*, Paris : L'Arche, 1989

AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel et VERNET, Marc, *Esthétique du film*, 2<sup>e</sup> édition, Paris : Nathan, 1994

BATESON, Grégory, *La cérémonie du Naven*, Paris : Minuit, 1971

BATESON, Grégory, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Seuil, 1977

BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris : Gallimard, 1972

BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris : Armand Colin, 1996

BORDWELL, David, *Making meaning*, Cambridge : Harvard University Press, 1989

BORDWELL, David, *Narration in the fiction film*, Madison : University of Wisconsin Press, 1985



## Bibliographie

- BORDWELL, David et THOMPSON, Kristin, *L'art du film, une introduction*, Bruxelles : De Boeck, 2000
- BRANIGAN, Edward, *Narrative comprehension and film*, New York : Routledge, 1992
- BUCKLAND, Warren, *The cognitive semiotics of film*, Cambridge : Cambridge University Press, 2000
- CARROLL, Noël, *Theorizing the moving image*, Cambridge : Cambridge University Press, 1996
- CASETTI, Francesco, *D'un regard l'autre*, Lyon : PUL, 1990
- CASSIRER, Ernst, *Essai sur l'homme*, Paris : Minuit, 1975
- CHENU, Joseph, *Textes anticartésiens*, Paris : Aubier, 1984
- CHERRY, Colin, *On human communication*, 2<sup>e</sup> édition, Cambridge : MIT Press, 1966
- CHION, Michel, *L'audio-vision*, Paris : Nathan, 1990
- COHEN-SEAT, Gilbert, *Essai sur les principes d'une philosophie au cinéma*, Paris : PUF, 1958
- CYTOWIC, Richard E., *The man who tasted shapes*, Londres : Abacus Original, 1993
- DAMASIO, Antonio R., *L'erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris : Odile Jacob, 1995
- DELEDALLE, Gérard, *Ecrits sur le signe*, Paris : Seuil, 1978
- DURKHEIM, Emile, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris : PUF, 1986 (1937)
- ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris : Grasset, 1985
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Film, perception et mémoire*, Paris : L'Harmattan, 1994
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *La communication publicitaire : Étude sémio-pragmatique*, Louvain-la-Neuve : Cabay, 1984
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole, *Le processus interprétatif*, Liège : Mardaga, 1990

## Bibliographie

- GARDIES, André, *Le récit filmique*, Paris : Hachette, 1993
- GAUDREAU, André et JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris : Nathan, 1990
- GAUDREAU, André, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1988
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris : Seuil, 1991
- GENETTE, Gérard, *Nouveaux discours sur le récit*, Paris : Seuil, 1983
- GHIGLIONE, Rodolphe et TROGNON, Alain, *Où va la pragmatique ? De la pragmatique à la psychologie sociale*, Grenoble : Presses de l'Université de Grenoble, 1993
- GRICE, Paul, *The causal theory of perception, Perceiving, sensing, knowing*, New York : Robert Swartz, 1965
- GURWITSCH, Aron, *Human encounters in the social world*, Duquesne University Press, 1979
- HALL, Edward T, *Au-delà de la culture*, Paris : Seuil, 1979
- HEIDEGGER, Martin, *Etre et temps*, Paris : Gallimard, 1986
- HEIDEGGER, Martin, *Les problèmes fondamentaux de la phénoménologie*, Paris : Gallimard, 1985
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, I, Paris : Minuit, 1963
- JASPERS, Karl, *De la psychothérapie, Etude critique*, Paris : PUF, 1956
- JOLY, Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris : Nathan, 1993 (Nathan Université)
- JOLY, Martine, *L'image et son interprétation*, Paris : Nathan, 2002, (Nathan Cinéma)
- JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne*, Paris : L'Harmattan, 1997
- KÖHLER, Wolfgang, *La psychologie de la forme*, Paris : Gallimard, 1968
- LE BŒUF, Claude, DROUALLIERE, Loïc, RIVIERE, Lionel, *Introduction à la Communication*, Paris : Foucher, 2000

## Bibliographie

- LE BŒUF, Claude, S/dir., *Rencontre de Paul Watzlawick*, Paris : l'Harmattan, 2000, (Communication et Technologie)
- LE MOIGNE, Jean-Louis, *Les épistémologies constructivistes*, Paris : PUF, 1995
- LIVINGSTONE, Sonia, *Making sense of television : The psychology of audience interpretation*, (Chapitre 7, divergent interpretations of television drama), Oxford : Pergamon, 1990
- MAC ADAMS, Stephen et BIGAND, Emmanuel, *Penser les sons, Psychologie cognitive de l'audition*, Paris : PUF, 1994
- MARTY, C et MARTY, Robert, *99 réponses sur la sémiotique*, Montpellier : CRDP, 1992
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard, 1998 (1945)
- METZ, Christian, *Essais sur la signification au cinéma*, Paris : Klincksieck, 1968, note 2
- METZ, Christian, *L'énonciation interpersonnelle ou le site du film*, Paris : Méridiens Klincksiesck, 1991
- METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire*, Paris : Union Générale d'Editions, 1977, (coll. 10/18)
- MEUNIER, Jean-Pierre et PERAYA, Daniel, *Introduction aux théories de la communication*, Bruxelles : De Boeck, 1993
- MUCCHIELLI, Alex, *Analyse phénoménologique et structurale en sciences humaines*, Paris : PUF, 1983
- MORLEY, David, *Family Television : Cultural Power and Domestic Leisure*, London : Comedia-Routledge, 1986
- MUCCHIELLI, Alex, Collectif S/dir., *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, Paris : Armand Colin, 1996
- MUCCHIELLI, Alex, *Les sciences de l'information et de la communication*, Paris : Hachette, 1995, (Les fondamentaux)
- MUCCHIELLI, Alex, *Les situations de communication*, Paris : Eyrolles, 1991

## Bibliographie

- MÜNSTERBERG, Hugo, *The Photoplay : A Psychological Study*, New York : D. Appleton & Co., 1916
- ODIN, Roger, *Cinéma et production de sens*, Paris : Armand Colin, 1990
- ODIN, Roger, *De la fiction*, Bruxelles : De Boeck, 2000
- PIAGET, Jean, *La prise de conscience*, Paris : PUF, 1974
- PIAGET, Jean, *Le Structuralisme*, Paris : PUF, 1968, (Coll. Que sais-je ?)
- PIAGET, Jean, S/dir., *Logique et connaissance scientifique*, Paris : Gallimard, 1968, (Encyclopédie de la Pléiade)
- RABARDEL, Pierre, *Les hommes et les technologies ; approche cognitive des instruments contemporains*, Paris : Armand Colin, 1995
- RECANATI, François, *Les énoncés performatifs*, Paris : Minuit, 1981
- RICŒUR, Paul, *La configuration dans le récit de fiction*, *Temps et récit, II*, Paris : Seuil, 1984
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale*, Paris : Payot, 1995
- SCHUTZ, Alfred, *Le chercheur et le quotidien*, Paris : Méridiens Klincksieck, 1987
- SEARLE, John Rogers, *L'intentionnalité. Essai de philosophie des états mentaux*, Paris : Minuit, 1985
- SEARLE, John Rogers, *Sens et expression, Etudes de théorie des actes de langage*, Paris : Minuit, 1982
- SPERBER, Dan et WILSON, Deirdre, *La pertinence : communication et cognition*, Paris : Minuit, 1989
- STAIGER, Janet, *Interpreting films*, Princeton : Princeton University Press, 1992
- SUCHMAN, Lucie, *Plans and situated action : the problem of human-machine interaction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987
- VANOYE, Francis et GOLIOT-LETE, Anne, *Précis d'analyse filmique*, Paris : Nathan, 1992

## Bibliographie

- VARELA, Francisco, *Invitation aux Sciences Cognitives*, Paris : Seuil, 1996, (2<sup>e</sup> édition, coll. Points Sciences)
- WATZLAWICK, Paul, S/dir., *L'invention de la réalité*, Paris : Seuil, 1988
- WATZLAWICK, Paul, HELMICK BEAVIN, Janet, JACKSON, Don D., *Une logique de la communication*, Paris : Seuil, 1972 (1967)
- WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité, Confusion, désinformation, communication*, Paris : Seuil, 1976
- WATZLAWICK, Paul, *La réalité de la réalité*, Paris : Seuil, 1978
- WEBER, Max, *Economie et société*, Paris : Plon, 1971 (1920)
- WERTHEIMER, Max, *Laws of organization in perceptual forms*, in Ellis, London : Routledge & Kegan, 1938 (1923)
- WINKIN, Yves, S/dir., *Bateson : premier état d'un héritage, A propos de Gregory Bateson*, Colloque de Cerisy
- WORTH, Sol and ADAIR, John, *Through Navajo Eyes : An exploration in film communication and anthropology*, Philadelphia : Temple University, 1972

## Articles

- ADJIMAN, Rémi, *Le film : suggestion de la réalité de second ordre, Rencontre de Paul Watzlawick*, S/dir., LE BŒUF, Claude, Paris : l'Harmattan, 2000, (Communication et Technologie)
- ADJIMAN, Rémi, AUGIER, Christian, BORCHI, Michèle, D'AIGUILLON, Benoît, GASTE, Denis, MILLET, Thierry et QUINTON, Philippe, *L'intégration des techniques numériques dans les systèmes de la production image et son, Pragmatique des communications instrumentées*, Paris : l'Harmattan, 2002
- BAILBLE, Claude, *Image frontale, son spatial : problèmes de scénographie, Musique de film ?*, Entrelacs, 3, Toulouse : Université de Toulouse le Mirail, 1998
- BAUMARD, Philippe, *Constructivisme et processus de la recherche : l'émergence d'une posture épistémologique chez le chercheur*, Cahiers de recherche Larego, Université de Versailles, 1997
- [http://www.iae.univ-aix.fr/cv/baumard/constructivisme\\_recherche.htm](http://www.iae.univ-aix.fr/cv/baumard/constructivisme_recherche.htm)

## Bibliographie

BELANGER, Danielle-Claude, *L'interprète en langue des signes*, UQAM, 1995  
<http://www.cvm.qc.ca/dcb/pages/contexte.htm>

BORDWELL, David, *A case for cognitivism*, *Iris*, n°9, 1989, p 11-40  
[http://www.geocities.com/david\\_bordwell/caseforcog1.htm](http://www.geocities.com/david_bordwell/caseforcog1.htm)

BREMOND, Claude, *La logique des possibles narratifs*, *Communications*, n°8, Paris, 1966

BROWN, Gillian et YULE, George, *The role of context in interpretation, Discourse analysis*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983

CHATEAU, Dominique, Diégèse et énonciation, *Enonciation et cinéma*, *Communications*, n°38, Paris, 1983

CHATEAU, Dominique, *Le montage comme expérimentation, Les conceptions du montage*, *Ciném'Action*, n°72, Paris, 1994

CHATEAUVERT, Jean, *Les Mécanismes, Le suspense au cinéma*, *Ciném'Action*, n°71, 1994

CORNELLIER, Bruno, *Sur l'hégémonie hollywoodienne*, juin 2000  
<http://www.cadrage.net/dossier/hegemoniehollywoodienne1/hegemoniehollywoodienne1.html>

COULON, Alain, *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales*, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, Paris : Armand Colin, 1996

CUTTING, James, au sujet du livre de ANDERSON, Joseph. D. *The reality of illusion : An ecological approach to cognitive film theory*, Carbondale : Southern Illinois University Press, 1996  
[http://www2.psych.cornell.edu/cutting/pub/anderson\\_rev.pdf](http://www2.psych.cornell.edu/cutting/pub/anderson_rev.pdf)

DEPRAZ, N., VARELA, Francisco J., VERMERSCH, Pierre, *Une praxis de la phénoménologie*, 2000  
[http://www.ccr.jussieu.fr/varela/human\\_consciousness/article03.html](http://www.ccr.jussieu.fr/varela/human_consciousness/article03.html)

DIEBOLT, Serge, *Le petit lexique des termes de la complexité*, à partir des travaux de Jean-Louis Le Moigne  
<http://www.mcxapc.org/lexique.htm>

## Bibliographie

DREYFUS, Hubert L., *La critique heideggerienne de l'approche husserlienne et searlienne de l'intentionnalité*, *Intellectica*, n°17, 1993/2 (traduction de Jean Lassègue)

<http://www.ltm.ens.fr/chercheurs/lassegue/traductions/1.trad.phi.html>

ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Le film, un fait social, Cinéma et réception*, Paris : Hermès, vol.18, n°99, 2000, (Réseaux)

FERNEYHOUGH, Brian, *Shattering the vessels of received wisdom – conversation with James Boros, Perspectives of new music*, Seattle : Univ. of Washington, 1990

GEISER-GETZ, Glenn C., Cops and the comic frame : humor and meaning making in reality-based television, *Electronic Journal of communication*, Vol 5, n°1, 1995

<http://www.cios.org/www/ejc/v5n195.htm>

GROSS, Larry, *Introduction : Sol Worth and the Study of visual communication*, 1996

<http://www.temple.edu/anthro/worth/sintro.html>

HOTIER, Hugues, *Propos liminaire pour introduire sans trop induire, Induction et Communication*, *Revue Communication & Organisation*, n° 12, Bordeaux, 1998,

[http://www.montaigne.u-bordeaux.fr/GRECO/Revue/12induction\\_communication/avant\\_propos.html](http://www.montaigne.u-bordeaux.fr/GRECO/Revue/12induction_communication/avant_propos.html)

JAKOBSON, Roman, *Langue and parole : Code and message, On language*, Cambridge : Harvard University Press, 1990

KARSENTY, Laurent, *Interprétation et contextes dans les communications finalisées*.

[http://www.irit.fr/ACTIVITES/GRIC/personnel/karsenty/Interpret\\_contexte.html](http://www.irit.fr/ACTIVITES/GRIC/personnel/karsenty/Interpret_contexte.html)

KESSLER, Franck, *Regards en creux, Cinéma et réception*, Paris : Hermès, vol.18, n°99, 2000, (Réseaux)

LE BŒUF, Claude, *Réflexion sur le métissage de la Sémiotique, du Marketing et de la Science de la communication à propos du statut des produits signes*, Communication du Colloque de l'ACFAS, Société de sémiotique du Québec des 17 et 18 mai 2000

<http://www.cric-france.com/acteur/cv/leboeuf/semioartefacts.pdf>

## Bibliographie

LE MOIGNE, Jean-Louis, *Complexité et citoyenneté, science et société*  
<http://www.mcxapc.org/conseil/lemoign2.doc>

LIVINGSTONE, Sonia, *Interpreting a Television Narrative : How different viewers see a story*, Journal of Communication, 1990

LOIPERDINGER, Martin, *Lumières Ankunft des zugs. Gründungsmythos eines neuen Mediums*, KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, n°5 (« Aufführungsgeschichten »), Basel, Frankfurt am Main : Stroemfeld/Roter Stern

MAGNAN, Richard, *Le spectateur écran : vers un cinéma du corps propre*  
<http://leroy.cc.uregina.ca/~matherp/magnan.txt>

MARIE, Michel, *Quelques réflexions sur les sujets de thèses soutenues ces cinq dernières années (1996-2000)*, Ecrans et Lucarnes, Bulletin n°10 de l'AFECCAV, 2002

MIERMONT, Jacques, *Notes de lecture au sujet de La construction sociale de la réalité*  
<http://www.mcxapc.org/lectures/9-1.htm>

ODIN, Roger, *Du spectateur fictionnalisant au nouveau spectateur : approche sémio-pragmatique*, Iris, n°8, Cinéma et narration 2, 1988

ODIN, Roger, *La question du public*, Cinéma et réception, Paris : Hermès, vol.18, n°99, 2000, (Réseaux)

ODIN, Roger, *Pour une sémio-pragmatique du cinéma*, Iris, vol.1, n°1, 1983

ODIN, Roger, *Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audiovisuel : modes et institutions, Towards a pragmatics of the audiovisual*, Nodus, Münster, 1994

PAILLE, Pierre, *L'analyse par théorisation ancrée*, Cahiers de recherche sociologique, 23, 1994

PAILLE, Pierre, *Qualitative par théorisation (analyse de contenu)*, Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines et sociales, S/dir. MUCCHIELLI, Alex, Paris : Armand Colin, 1996

PEETERS, Hugues et CHARLIER, Philippe, *Pour une sémio-pragmatique des hypertextes multimédia : proposition théorique de catégories d'analyse pertinentes*, 1995, site Internet du GREMS



## Bibliographie

<http://www.comu.ucl.ac.be/grems/hugoweb/semhptxt.htm>

PERRATON, Charles, Une analyse sémio-pragmatique de l'espace urbain

<http://concordia.umontreal.uqam.ca/phdcom/Perraton.html>

QUERE, Louis, *Faut-il abandonner l'étude de la réception ?*, n°79, Paris : Hermès, 1996, (Coll. Réseaux)

<http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/79/02-quere.pdf>

QUERE, Louis, *La situation toujours négligée*, n°85, Paris : Hermès, 1997, (Coll. Réseaux)

<http://www.enssib.fr/autres-sites/reseaux-cnet/85/06-quere.pdf>

RASTIER, François, *Pragmatique du signe et du texte*, Intellectica, 1996

<http://www.mines.u-nancy.fr/arco/publications/intellectica/num23/Rastier.pdf>

ROSENTHAL, Victor et VISETTI, Yves-Marie, *Sens et temps de la Gestalt*, Intellectica, 28 (1) 1999/1

<http://cogprints.ecs.soton.ac.uk/archive/00000833/00/GestArt.pdf>

SOURIAU, Etienne, *La structure de l'univers filmique et le vocabulaire de la filmologie*, Revue internationale de filmologie, tome 2, n°7-8, 1951

STIERLE, Karlheinz, *Réception et fiction*, Poétique, n°39, Paris : Seuil, 1979

TRICOT, André, *Charge cognitive et apprentissage, une présentation des travaux de John Sweller*

<http://tecfa.unige.ch/tecfa/teaching/staf15/A.Tricot-Sweller.html>

VARELA, Francisco, *Le cerveau n'est pas un ordinateur. On ne peut comprendre la cognition si l'on s'abstrait de son incarnation*, La recherche, n° 308, avril 1998 Entretien avec Francisco Varela réalisé par Hervé Kempf

VERMERSCH, Pierre, *L'introspection comme pratique*, version française de *Introspection as practice*, Consciousness Studies (n° spécial consacré aux méthodologies en première personne *The view from within*), n°6, 1999

VERMERSCH, Pierre, *Questions de méthode : la référence à l'expérience subjective*, Alter, n°5, 1997 Disponible aussi sur internet

<http://www.es-conseil.fr/...ience subjective.htm>

WARNING, Rainer, *Pour une pragmatique du discours fictionnel*, Poétique, n°39, Paris : Seuil, 1979, p 335

## Bibliographie

WORTH, Sol, *Cognitive aspects of sequence in visual communication*, Audio Visual Communication Review, 16, 1968

WORTH, Sol, The development of a Semiotic of Film, *Semiotica*, 1-3, 1969  
[www.temple.edu/anthro/worth/sintro.html](http://www.temple.edu/anthro/worth/sintro.html)

## Thèses

TREMBLAY, Raymond Robert, Au sujet des *Collected papers* de Charles Sanders Peirce, vol. 1 à 6, Cambridge : Harvard University Press, 1931-1935

<http://www.cvm.qc.ca/rtremblay/philosophie/These/sp011.pdf>

TOGNOTTI, Sandrine, Le Cours de Linguistique Générale de Saussure : Le rôle de la langue vis-à-vis de la pensée, Université de Genève, 1997

<http://tecfa.unige.ch/~tognotti/staf2x/saussure.html#systeme>

TOTSCHNIG, Michael, *Éléments pour une théorie pragmatique de la communication*, Université de Montréal, 2000

<http://www.er.uqam.ca/nobel/d364101/pragmatique.pdf>

## Encyclopédie

Rédaction Encyclopædia Universalis, *Réduction phénoménologique*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1998

THINES, Georges, *Gestaltisme*, Paris : Encyclopædia Universalis, 1998

## Autres sources (communications, entretiens...)

BAILBLE, Claude, *De la polyesthésie sonore à l'imaginaire auditif*, Communication orale au colloque *Analyses et réception sonores au cinéma : bilan, perspectives et nouvelles approches*, organisé par le CRIC et le LESI, Aix-en-Provence, mars 2000

DELEUZE, Gilles, (au sujet de), *L'abécédaire* est une interview filmée de l'auteur, le projet est réalisé par Pierre-André Boutang, Vidéo Editions Montparnasse, Paris, 1996

## Bibliographie

ESQUENAZI, Jean-Pierre, Communication orale réalisée lors du colloque *Discours audiovisuels et mutations culturelles* organisé par l'AFECCAV, Bordeaux, sept. 2000

JULLIER, Laurent (au sujet de), Compte rendu du 6<sup>e</sup> colloque de l'AQEC sur le thème : L'émotion dans les films, nov. 1997

<http://www.google.com/search?q=cache:uregina.ca/~matherp/sixieme.html>

LE MOIGNE, Jean-Louis, Entretien avec Jean-Louis LE MOIGNE recueilli lors d'un séminaire organisé par le CRIC, Aix-en-Provence, 2000

<http://www.cric-france.com/activite/manif/lemoigne/index.html>

SONESSON, Göran, *Le mythe de la triple articulation – Modèles linguistiques, perceptifs et cognitifs – dans la sémiotique des images (2)*, Communication au séminaire suédois de sémiotique, Université de Lund

Le mythe de la triple articulation — Modèles ...

VARELA, Francisco, *Approches de l'intentionnalité : de l'individu aux groupes sociaux*, Compte rendu d'une conférence réalisée à l'Université de Provence, Aix-en-Provence, mai 1995

[http://www.educaix.com/enseignants/mallet/dossier\\_texte/textesmallet/ouvrages/developpementpersonneetorg/pdf\\_dpdo/dpdo00.pdf](http://www.educaix.com/enseignants/mallet/dossier_texte/textesmallet/ouvrages/developpementpersonneetorg/pdf_dpdo/dpdo00.pdf)

WATZLAWICK, Paul, Entretien avec Paul Watzlawick recueilli lors d'un séminaire organisé par le CRIC, Marseille, mai 1997

Rencontres Francophones sur l'approche scientifique de la conscience, Compte rendu, CNAM, 1998

<http://lmi17.cnam.fr/~anceau/conf.html1#rospars>

## Bibliographie sur *Lost Highway*

### Ouvrage

ASTIC, Guy, *Le purgatoire des sens (Lost Highway de David Lynch)*, Dreamland, Paris, 2000, p 9

### Articles de presse

JOUSSE, Thierry, *Lost Highway*, l'isolation sensorielle selon Lynch, Les cahiers du cinéma, n° 511

KROHN, Bill, Entretien avec David Lynch par (traduit par Serge Grünberg), Les cahiers du cinéma, n° 509

RAUGER, Jean-François, Le Monde du 16 janvier 1997, p 27

STRAUSS, Frédéric, *Tempête sous un crâne*, Les cahiers du cinéma, n° 50

### Autres sources

*Le masque et la plume*, émission diffusée sur France Inter et consacrée à la critique de *Lost Highway* en janvier 1997. Les journalistes présents étaient Serge Kaganski (les Inrockuptibles), Danielle Heymann (Le Monde), Pierre Murat (Télérama) et Philippe Colin (Elle).



## Filmographie

*Brève rencontre (Brief encounter)*, film anglais de David Lean, 1946

*Chicken run*, film anglais de Peter Lord et Nick Park, 2000

*Daisy town*, film franco-belge de Morris, René Goscinny et Pierre Tchernia, 1971

*Dieux du stade, Les (Olympia)*, film allemand de Leni Riefenstahl, 1938

*I comme Icare*, film français d'Henri Verneuil, 1979

*Kirikou et la sorcière*, film franco-belgo-luxembourgeois de Michel Ocelot, 1998

*Lost Highway*, film franco-américain de David Lynch, 1996

*M. Le Maudit (M)*, film allemand de Fritz Lang, 1931

*Microcosmos : le peuple de l'herbe*, film franco-italo-suisse de Claude Nuridsany et Marie Pérennou, 1996

*Millenium mambo (Qianxi manbo)*, film franco-taiwanais de Hou Hsiao-hsien, 2001

*Mulholland drive*, film franco-américain de David Lynch, 2001

*Psychose (Psycho)*, film américain d'Alfred Hitchcock, 1960

*Sixième sens, Le (The sixth sense)*, film américain de Night Shyamalan, 1999

## Filmographie

*Sous le sable*, film français de François Ozon, 2000

*Stairway to heaven (Matter of life and death, A)*, film anglais de Michael Powell, 1946

# **Abstract**

**The spectator's meaning emergence, during the film projection: a cognitive and communicationnal approach. The case of *Lost Highway***

This work concerns the way in which the interpretation is built, what it uses, and how it evolves, in the course of the cinematographic projection. We are more interested by the meaning construction than by the result of the meaning itself. To carry out this research, we are based specifically on "experienced" projection situations (not experimental and tested situations). In this study, *Lost Highway* of David Lynch is a central movie.

Several specificities make it possible to define our thought process, basically founded on an understanding approach and on the peculiarity of human acts.

First, we are not exclusively focused on the film itself. We wish to get a higher view on film data and try to introduce the spectator in the center of the debate.

Second, we consider that the meaning construction, cannot be understood, if one forgets to consider it, within the whole situation of communication in which it exists. The audience interpretations should be considered as "situated actions".

Last, our research orientation is particularly concerned by the projection "course of action". It means that we aim to describing the complex process of the progressively developing meaning, along the projection of the film.

These specificities force us to observe a movement of interpretation, which mobilizes different relationship dynamics between the film, the viewer and the situation. What we seek to describe is a progressive and complex mode of meaning development.

We manage this project in two different parts:

The first one exposes our principal theoretical references, our project and our method.

The second one is based on our collecting introspective phenomenological data. It describes our own progressing into the film, then tries, in a second time, to manage to modelize these "movements of meaning" and to draw some more general results.



## Titre et résumé en anglais

## Titre et résumé en anglais

---

### RESUME

Ce travail s'intéresse à la manière dont se construisent les significations, ce sur quoi ces dernières s'appuient et comment elles évoluent au cours de la projection cinématographique. La façon dont la construction du sens progresse, concerne plus cette recherche que le résultat de l'interprétation lui-même.

Pour effectuer cette recherche, nous nous appuyons plus spécifiquement sur des situations d'interprétations expérimentées (vs expérimentées) au cours de la projection du film. *Lost Highway* est le film central de notre analyse.

Plusieurs spécificités permettent de cerner l'approche fondamentalement compréhensive de notre démarche.

La première consiste à ne pas se centrer exclusivement sur le film. Nous souhaitons dépasser les seules données filmiques et introduire le spectateur au centre du débat.

La seconde est de considérer que la construction de sens ne peut pas se comprendre, si on oublie de la considérer au sein de la situation de communication dans laquelle elle existe. Les interprétations des spectateurs sont des actions situées.

Pour finir, notre axe de recherche s'intéresse tout particulièrement au « cours d'action » de la projection. Cela signifie que nous cherchons à comprendre le processus de l'avancée des significations, au fur et à mesure de la projection du film.

Ces positions nous contraignent à observer un mouvement d'interprétation qui mobilise toute une dynamique de relation entre le film, le spectateur et la situation. Ce que nous cherchons à décrire est « un » mode de fonctionnement progressif et complexe de l'avancée progressive du sens.

Pour parvenir à mettre en œuvre ce projet, nous construisons notre document en deux parties :

La première expose nos principales références théoriques, notre projet et notre méthode.

La seconde s'appuie sur un recueil de données phénoménologiques introspectives. Elle décrit dans une première phase notre avancée dans le film puis tente dans un deuxième temps, de parvenir à modéliser cette progression et à en tirer des résultats de portée plus générale.

---

### DISCIPLINE

Sciences de l'information et de la communication

---

### MOTS-CLES

Construction de sens, situation de réception, interprétation, spectateur, film, constructivisme, complexité, action située, cours d'action, phénoménologie.

---

### INTITULE ET ADRESSE DE L'U.F.R. OU DU LABORATOIRE

CRIC (Centre de Recherche en Information et Communication)

Université de Montpellier I, Faculté d'Administration et de Gestion, Av. de la Mer, BP 9640, 34054 Montpellier Cedex 1, <http://www.cric-france.com/>